MEL BAY'S

GETTING INTO.....

GYPSY JAZZ GUITAR
UNE INTRODUCTION AU JAZZ MANOUCHE
DEIN EINSTIEG IN DIE GYPSY JAZZ GITARRE

by STEPHANE WREMBEL

Translator: Sylkie Monoff

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

© 2004 BY MEL BAY PUBLICATIONS, INC., PACIFIC, MO 63069.
ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED. B.M.I. MADE AND PRINTED IN U.S.A.
No part of this publication may be reproduced in whole or in part, or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopy, recording, or otherwise, without written permission of the publisher.

Visit us on the Web at www.melbay.com — E-mail us at email@melbay.com

Contents

CONTENU DU CD
CD CONTENTS
CD - VERZEICHNIS 4

REMERCIEMENTS
ACKNOWLEDGEMENTS
DANKE 5

INTRODUCTION
INTRODUCTION
EINLEITUNG 6

A PROPOS DE L' AUTEUR
ABOUT THE AUTHOR
UBER DEN AUTOR 7

PREMIERE PARTIE: TECHNIQUE ET RHYTMIQUE
PART ONE: TECHNIQUE AND RHYTHM
TEIL EINS: TECHNIK UND RHYTHMUS 8

CHAPITRE 1: TECHNIQUE MAIN DROITE ET ÉCHAUFFEMENT
CHAPTER 1: RIGHT HAND TECHNIQUE AND WARM-UP
KAPITEL 1: TECHNIK DER RECHTEN HAND UND WARMSPIELEN 8

CHAPITRE 2: VOICINGS
CHAPTER 2: VOICINGS
KAPITEL 2: VOICINGS 16

CHAPITRE 3: ACCOMPAGNEMENT
CHAPTER 3: ACCOMPANIMENT
KAPITEL 3: BEGLEITUNG 21

DEUXIEME PARTIE: IMPROVISATION
PART TWO: IMPROVISATION
TEIL ZWEI: IMPROVISATION 23

LES SIX FORMES BASIQUES POUR L'IMPROVISATION
6 BASIC SHAPES FOR IMPOVISATION
6 FUNDAMENTALE GRIFFBILDER FÜR DIE IMPROVISATION 24

ÉXTENSION DU MATÉRIEL: FORMES COMPLÈTES
EXPANDING ON THE SUBJECT MATTER: COMPLETE SHAPES
ERWEITERUNG DES THEMATISCHEN GEGENSTANDES: KOMPLETTE GRIFFFIGUREN 29

PLAN D'APPROCHE ESSENTIEL AU JAZZ MANOUCHE
A PLAN OF APPROACH ESSENTIAL TO GYPSY JAZZ
EIN GRUNDRISS DER METHODE, DIE FÜR DEN GYPSY JAZZ UNENTBEHRLICH IST 38

EXTENSIONS DES ARPÈGES: RAJOUTER DES COULEURS
ARPEGGIO EXTENSIONS: ADDING COLOR
ARPEGGIO ERWEITERUNGEN: DAS HINZUFÜGEN VON (KLANGFARBE) 49

MÉLANGE ARPÈGE DIMINUÉ - ARPÈGE SEPTIÈME
DIMINISHED ARPEGGIO - 7th CHORD ARPEGGIO MIX
VERMINDERTES ARPEGGIO – DOMINANT-SEPTAKKORD ARPEGGIO MIX 68

EXEMPLES DE QUATRE MESURES, PROGRESSION V7 I
4 MEASURES EXAMPLES, V7 I PROGRESSION
VIERTAKTIGE BEISPIELE, V7 I AKKORDFOLGE 71

"GYPSY SWING EN MINEUR"
"GYPSY SWING IN MINOR"
"GYPSY SWING IN MOLL" 77

GAMME MINEURE HARMONIQUE
HARMONIC MINOR SCALE
HARMONISCH MOLL-SKALA 79

GAMME MINEURE MÉLODIQUE
MELODIC MINOR SCALE
MELODISCH MOLL-SKALA 87

LA GAMME PAR TONS
WHOLE-TONE SCALE
GANZTONSKALA 91

CONCEPTS DE GROUPEMENTS D'UNE OU DEUX NOTES PAR CORDE
CONCEPTS IN ONE OR TWO NOTES PER STRING GROUPINGS
KONZEPTE FÜR GRUPPIERUNGEN VON EIN ODER ZWEI NOTEN PRO SAITE 94

LA GAMME CHROMATIQUE
THE CHROMATIC SCALE
DIE CHROMATISCHE SKALA 97

APPROCHES CHROMATIQUES ET CONCEPT DE GROUPEMENT DE TROIS NOTES PAR CORDE
CHROMATIC APPROACH AND THREE NOTES PER STRING GROUPING CONCEPT
DIE CHROMATISCHE METHODE UND DAS KONZEPT DER GRUPPIERUNG VON DREI TÖNEN PRO SAITE 98

COMBINAISONS DE DOIGTÉS POUR DEUX ET TROIS NOTES PAR CORDE
COMBINING FINGERINGS FOR 2 AND 3 NOTES PER STRING
KOMBINIERTE FINGERSÄTZE FÜR 2 UND 3 TÖNE PRO SAITE 102

SUBSTITUTIONS
SUBSTITUTIONS
SUBSTITUTIONEN 103

TRANSCRIRE
TRANSCRIBING
TRANSKRIBIEREN 108

CD CONTENTS

1 The Quarter Note [1:04]
2 The Eighth Note [1:06]
3 The Triplet [1:10]
4 The Sixteenth Note [1:09]
5 The Quintuplet [1:07]
6 The Sextuplet [1:06]
7 The Septuplet [1:07]
8 The Thirtysecond Note [1:07]
9 The Nonuplet [1:07]
10 Tuplets [0:26]
11 Tuplets [0:24]
12 Tuplets [0:37]
13 Tuplets [0:32]
14 Sixths [0:51]
15 Sevenths [1:14]
16 Minor Seven Flat Five [0:54]
17 Chord Progressions [1:11]
18 Chord Substitutions [0:58]
19 Harmonic March [1:04]
20 Waltz, Bolero, Rhumba [0:57]
21 Major/Minor Chord Shapes [0:34]
22 Major/Minor Patterns [0:34]
23 Position Progressions [1:01]
24 Minor Sixth (fragment) [0:53]
25 Expanded Chord Shapes [1:11]
26 Minor Shapes [1:05]
27 Study No. 1 [2:11]
28 Study No. 2 [1:05]
29 Study No. 3 [1:01]
30 Study No. 4 [1:19]
31 Major Arpeggios 1 [1:01]
32 Major Arpeggios 2 [0:55]
33 Major Arpeggios 3 [0:53]
34 Major Arpeggios 4 [1:14]
35 Major Arpeggios 5 [1:12]
36 Minor Arpeggios 1 [0:52]
37 Minor Arpeggios 2 [0:57]
38 Minor Arpeggios 3 [0:51]
39 Minor Arpeggios 4 [1:00]
40 Minor Arpeggios 5 [0:59]
41 Major Chords [0:52]
42 Major Sixth Chords [0:58]
43 Major Nine [1:07]
44 Minor Chords [0:47]
45 Minor (Major Seven) [0:56]
46 Minor Seven [0:58]
47 Minor Six [0:55]
48 Minor Six Nine [1:12]
49 Dominant Seven [0:59]
50 Dominant Nine [0:56]
51 Dominant Seven Flat Nine [1:01]
52 Dominant Seven Flat Thirteen [1:00]
53 Dominant Thirteen [1:01]
54 Dominant Thirteen (Nine) [1:07]
55 Dominant Flat Thirteen Flat Nine [1:05]
56 Dominant Thirteen Flat Nine [1:08]
57 Diminished Arpeggios [0:30]
58 Diminished Arpeggio Example 1 [0:37]
59 Diminished Arpeggio Example 2 [0:24]
60 Diminished/Seventh Mix [0:49]
61 Diminished Example 1 [0:43]
62 Diminished Example 2 [0:25]
63 Four Measure Example [1:23]
64 Four Measure Example [1:22]
65 Four Measure Example [1:22]
66 Four Measure Example [1:12]
67 Four Measure Example [1:16]
68 Four Measure Example [1:17]
69 Minor Swing [1:01]
70 Harmonic Minor Scale on I [0:39]
71 Harmonic Minor Scale on V7 [0:35]
72 Four Measure Example [0:36]
73 Four Measure Example [0:45]
74 Four Measure Example [0:46]
75 Melodic Minor Scale on I [0:32]
76 Four Examples Melodic Minor [0:26]
77 Whole Tone Scale [0:25]
78 Whole Tone Different Voicings [0:29]
79 Arpeggio Exercise [0:45]
80 The Chromatic Scale [0:19]
81 Chromatic Approach [0:30]
82 Diminished Arpeggio [0:27]
83 Chromatic Exercises [0:24]
84 Combining Fingerings [1:06]
85 Substitutions [0:28]
86 Substitutions [0:28]
87 Substitutions [0:41]

Remerciements

Tout d'abord, je voudrais remercier tous les excellents professeurs que j'ai eus la chance d'avoir sur mon chemin, Serge Krief, Moreno, Angelo Debarre, Mick Goodrick, Joe Lovano, ED Tomassi, Bret Willmott, Jon Damian, Jamie Haddad, Peter Giron, Laurent Hestin, Lionel Loueke, et beaucoup d'autres...

Merci aussi a mes favoris musiciens qui sont une source d'inspiration immense, Django Reinhardt, J.S. Bach, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, John Coltrane, Miles Davis, Jimmy Hendrix, Stochelo Rosenberg, Bireli Lagrene, Rabih Abou Khalil, Peter Gabriel, Levon Minassian, Erkan Ogur...

Et pour finir, merci aux membres de mon groupe, Eric Rodgers, Jared Engel, Olivier Manchon, mes eleves, mes amis, Cedric, Kevin et Barbara Sheridan, Dr. Forte, David Dunlap et sa famille, Joel, Steve, Chuck, Andy, Steve et Sophie, John McGann, Kamlo, Didier, Blaise, Andrew Stahl, Jeoffrey, Mike, Nina, Ila, Ripley, à Olivier et Vincent à Barbes-Brooklyn, à Charlotta, et à vous tous qui participez a nos concerts.

Dedicace

Ce livre est dedie a mes parents et mes soeurs, pour leur amour et leur soutient de tous les jours, et à Jennifer, avec qui je continue de grandir chaque jour.

Acknowledgements

Thanks to all the great teachers I had, Serge Krief, Moreno, Angelo Debarre, Mick Goodrick, Joe Lovano, Ed Tomassi, Bret Willmott, Jon Damian, Jamie Haddad, Peter Giron, Laurent Hestin, Lionel Loueke, and many others...

Thanks to the amazing musicians who are a great source of inspiration, Django Reinhardt, J.S. Bach, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, John Coltrane, Miles Davis, Jimmy Hendrix, Stochelo Rosenburg, Bireli Lagrene, Rabih Abou Khalil, Peter Gabriel, Levon Minassian...

Finally, thanks to my band members, Eric Rodgers, Jared Engel, Olivier Manchon, my friends, Cedric, Kevin and Barbara Sheridan, Dr. Forte, David Dunlap and his family, Joel, Steve, Andy, Steve and Sophie, John McGann, Kamlo, Didier, Andrew Stahl, Jeoffrey, Mike, Nina, Ila, Ripley, to Olivier and Vincent at Barbes-brooklyn, Charlotta, and everybody who comes to our shows.

Dedication

This book is dedicated to my parents and my sisters, for their everyday love and support, and to Jennifer, with whom I keep growing every day.

Danke

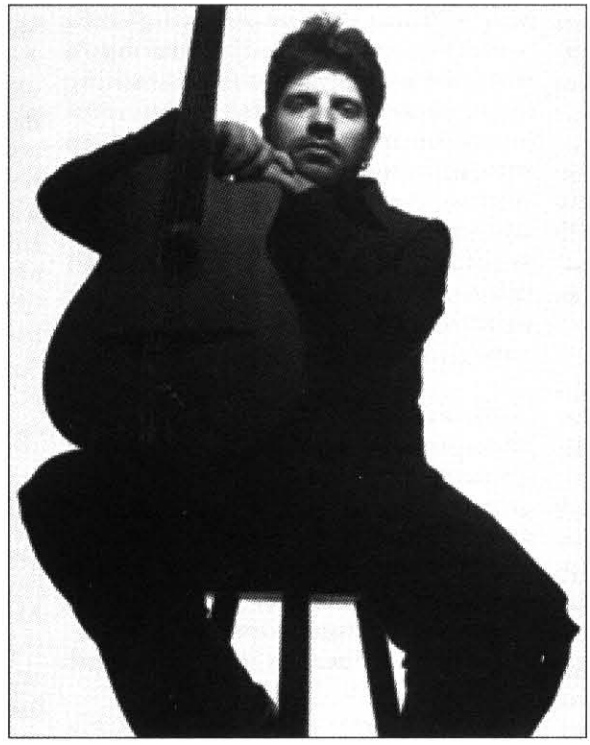
...an alle großen Lehrer, die ich hatte, Serge Krief, Moreno, Angelo Debarre, Mick Goodrick, Joe Lovano, Ed Tomassi, Bret Willmott, Jon Damian, Jamie Haddad, Peter Giron, Laurent Hestin. Lionel Loueke und viele andere...

...an die fantastischen Musiker, die eine große Quelle der Inspiration darstellen, Django Reinhardt, J.S. Bach, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, John Coltrane, Miles Davis, Jimmy Hendrix, Stochelo Rosenburg, Bireli Lagrene, Rabih Abou Khalil, Peter Gabriel, Levon Minassian, Erkan Ogur...

Schließlich möchte ich meinen Bandmitgliedern danken, Eric Rodgers, Jared Engel, Olivier Manchon, meinen Freunden, Cedric, Kevin und Barbara Sheridan, Dr. Forte, David Dunlap und seiner Familie, Joel, Steve, Andy, Steve und Sophie, John McGann, Kamlo, Didier, Andrew Stahl, Jeoffrey, Mike, Nina, Ila, Ripley sowie Olivier und Vincent vom Barbes-Brooklyn, Charlotta und jedem, der zu unseren Auftritten kommt.

Widmung

Dieses Buch ist meinen Eltern und meinen Schwestern gewidmet für ihre tägliche Liebe und Unterstützung, und Jennifer, mit der ich stetig jeden Tag weiterwachse.



rainerbehrens.com

INTRODUCTION

Le but de ce livre est de donner les clefs du style de Django Reinhardt, appelé maintenant « Jazz Manouche ». Les informations fournies dans ce livre ont été le fruit de plusieurs années de patience et de travail, passées à jouer aver les gitans en France (mon pays natal), à apprendre avec les plus grands maîtres de ce style (le tout de façon orale), à faire des concerts avec eux, dans le but d'organiser ce savoir en differentes étapes, logiques les unes par rapport aux autres. Cette méthode a fait ses preuves depuis plusieurs années, avec des dizaines de musiciens, de façon internationale.

La plus grande difficulté pour moi a été de transcrire ce savoir oral en un savoir écrit, car dans l'écrit, il manque toujours l'aspect « personnel » de la musique. En effet, des explications qui vont sembler claires à une personne, vont être totallement floues pour une autre. J'a essayé d'écrire le texte de la façon la plus générale qui soit, mais si vous ne comprennez parfois pas ou je veux en venir, jouez l'exercice, et essayez de comprendre par vous-même, vous comprendrez le texte après.

Enfin, un livre en soi n'est qu'une partie de l'apprentissage de la musique, un receuil du savoir qui n'attend que VOUS pour prendre vie, et vous devrez aussi chercher par vous-mêmes vos informations, chacun ayant une manière personnelle et unique d'écouter et comprendre la musique. Je vous conseille donc, en plus de ce livre, d'avoir un professeur (ou plusieurs), de jouer avec d'autres musiciens, transcrire les discs, et aller dans le pays ou le style que vous voulez jouer est développé (pour le jazz manouche, la France et la Hollande), afin d'en sentir la saveur.

Afin de naviguer facilement, je vous conseille d'avoir des bases en harmonie Jazz, et de savoir au moins trouver les notes sur votre manche. J'ai écrit les éxemples en solfège et tablature, c'est toujours la tablature que vous devez suivre, afin d'avoir les bons doigtés. Ne prennez pas d'initiatives de ce côté la!

Enfin, rappelez-vous toujours que l'important n'est pas combien vous savez, mais ce que vous pouvez réellement faire avec ce que vous connaissez.

-Stephane Wrembel-

INTRODUCTION

The aim of this book is to unveil key elements of Django Reinhardt's style, now called "Jazz Manouche" [Gypsy Jazz]. The information given in this book is the fruit of many years of patience and work - playing with Gypsies in France (my native land), learning from the greatest masters of this style, everything always by ear, giving concerts with them - all with the goal of organizing this knowledge in several logically related steps. This method has shown its worth for many years, with scores of musicians around the world.

The most difficult thing for me was to transcribe this oral tradition into written insight, for in the written version, the 'personal' side of the music is always lacking. Indeed, some explanations, which will seem clear to one person, will be completely vague to another. I have tried to write the text in the most accessible manner possible, but if you sometimes do not understand where I am headed, play the exercise and trust your own instincts - you will comprehend the text later.

Finally, a book such as this is only a part of the music learning process, a gathering of knowledge, which merely awaits YOU to come to life; you will also have to seek insights by yourself, as each individual has a personal and unique way of listening to and understanding music. I recommend that, in addition to learning from this book, you study with a teacher (or several), play with other musicians, transcribe recordings, and visit the countries where the Manouche style is evolving (France and Holland) to experience its feel.

To facilitate your journey, I recommend having some basic knowledge of jazz harmony, and that you at least know where to find the notes on the fretboard. I have written the examples using chord symbols and tablature. Always follow the tablature for proper fingerings. Do not take liberties in that respect!

Finally, always remember that it's not how much you know that matters, but what you can really do with what you know....

EINLEITUNG

Es ist das Ziel dieses Buches, die Schlüsselelemente von Django Reinhardts Stil, dem heute so genannten "Jazz Manouche" [Gypsy Jazz], sichtbar zu machen. Die Informationen, die in diesem Buch weitergegeben werden, sind die Früchte jahrelanger Geduld und Arbeit. Ich habe in dieser Zeit mit Zigeunern in Frankreich (meinem Heimatland) gespielt, von den größten Meistern dieses Stils gelernt (alles immer nach Gehör) und gemeinsam mit ihnen Konzerte gegeben – all dies mit dem Ziel, dieses Wissen in mehrere, logisch aufeinander aufbauende Einzelschritte zu gliedern. Diese Methode hat in vielen Jahren mit einer großen Anzahl Musikern überall auf der Welt ihren Wert bewiesen.

Das Schwierigste dabei war für mich, diese mündliche Tradition in schriftliche Erkenntnisse zu fassen, denn in der niedergeschriebenen Version fehlt immer die 'persönliche' Seite der Musik. Tatsächlich mögen manche Erklärungen, die der einen Person völlig einleuchtend erscheinen, für eine andere wiederum gänzlich verschwommen sein. Ich habe mich bemüht, den Text so leicht zugänglich wie möglich zu machen, aber wenn du dennoch manchmal nicht verstehen solltest, worauf ich hinaus will, dann spiele einfach die Übungen und versuche, dich auf deinen Instinkt zu verlassen – den Text wirst du dann später schon verstehen.

Letztendlich ist ein Buch wie dieses nur ein Teil des musikalischen Lernprozesses, eine Ansammlung von Wissen, das allein darauf wartet, dass DU zum Leben erwachst. Auch musst du selbst danach streben, Einblicke zu gewinnen, denn jeder Einzelne hat eine ganz persönliche und unverwechselbare Art, Musik wahrzunehmen und zu verstehen. Ich empfehle, dass du zusätzlich zu diesem Buch bei einem (oder mehreren) Lehrer(n) Unterricht nimmst, Musikaufnahmen transkribierst und die Länder besuchst, wo sich der Manouche-Stil entwickelt (Frankreich und Holland), damit du Erfahrungen mit dem Feel dieser Musik sammeln kannst.

Um dir deine Reise zu erleichtern, empfehle ich ein Grundwissen der Harmonielehre und dass du zumindest weißt, wo auf dem Griffbrett die Töne liegen. Für die Beispiele habe ich Akkordsymbole und Tabulatur verwendet. Halte dich für die korrekten Fingersätze immer an die Tabulatur. Erlaube dir in dieser Hinsicht keine Freiheiten!

Denke schließlich immer daran, dass es nicht zählt, wie viel du weißt, sondern was du am Ende tatsächlich mit deinem Wissen anfangen kannst....

Stephane Wrembel

Depuis maintenant plus de dix ans, le guitariste virtuose Stéphane Wrembel a joué avec certains des plus célèbres musiciens du style manouche, tels que Serge Krief, Patrick Saussouis, Franck Vignola, mais aussi avec des musiciens provenant d'autres horizons, tels que Les Paul, Lionel Loeke, John McGann our encore Rushad Eggleston. Stéphane a déjà joué dans de nombreux festivals, tels que le Festival Jazz d'Alforville, le Festival Jazz d'Avon, le Festival Jazz de Rochester, ou encore le célèbre Berkshire mountain festival.

Stéphane a commencé la musique à quatre ans, par le piano, instument avec lequel il a remporté cinq médailles au concour Lucien Wurmser, au conservatoire national d'Aubervilliers, avant de commencer la guitare à l'age de seize ans. Très vite il se tournera ves le jazz, et plus spécialement vers le jazz manouche. Il a reçu l'enseignement des plus grands maîtres, tels que Serge Krief, Moreno, Angelo Debarre, mais aussi de l'école la plus importante, celle des camps manouches.

Il a en effet passé de nombreuses années à jammer interminablement dans les caravanes au Nord de Paris, et à intégrer cett couleur si particulière au jeu manouche. Du côté de l'éducation formelle, Stéphane a étudié pendant cinq ans à l' American School of Modern Music à Paris, en composition, arrangement, en Jazz et musique classique contemporaine, et à la sortie de son diplôme, a reçu une bourse afin d'aller étudier dans la très prestigieuse Berklee College of Music à Boston, Massachussets, pendant deux ans, d'où il est sorti diplomé Summa cum Laude (mention excellence), en major performance. C'est juste après son diplôme qu'il a produit son premier album avec le Stéphane Wrembel trio, intitulé Introducing Stephane Wrembel.

Stéphane est maintenant basé à New-York City, où il va sortir deux autres albums très bientôt, et où il est un artiste et un enseignant très actif. Stéphane est aussi très demandé pour jouer et pour diffuser ce savoir dans tous les Etats-Unis et le Canada.

Pour toute information, contactez Stéphane sur :

For the past decade, virtuoso guitarist Stephane Wrembel has played with some of the most celebrated musicians of the Manouche style, including: Serge Krief, Patrick Saussois, Frank Vignola as well as with musicians from other backgrounds such as Les Paul, Lionel Loueke, John McGann, and Rushad Eggleston. Stephane has performed at many festivals, such as the Jazz Festival of Alfortville, The Jazz Festival of Avon, Rochester International Jazz Festival, and also the famous Berkshire mountain Festival.

Stephan began his study of music at the age of four with the piano, winning five prizes in the Lucien Wurmser competition and at the National Conservatory of Aubervillier before his start on the guitar at age sixteen. He turned his attention to jazz very soon thereafter, and towards Gypsy jazz in particular. He studied with acknowledged masters Serge Krief, Moreno, Angelo Debarre, as well as in the most important school, that of the Gypsy camps.

In terms of formal music education, Stephane studied composition, arranging, jazz and contemporary classical music for five years at "The American School of Modern Music" in Paris. On graduation, he was awarded a scholarship to study at the prestigious "Berklee College of Music" in Boston, Massachusetts where he graduated "Summa cum Laude" in Music Performance. Shortly after receiving his diploma, he produced his first album with the Stephane Wrembel Trio entitled *Introducing Stephane Wrembel.*

Stephane now lives in New York City, where he actively teaches, records, and performs. He is a sought-after clinician and performer throughout the United-States and Canada.

For further information, contact Stephane at:

In der vergangenen Dekade hat Gitarrenvirtuose Stephane Wrembel mit einigen der meist gefeierten Musiker des Manouche-Stil gespielt, inklusive Serge Krief, Patrick Saussois, Frank Vignola, und ebenso mit Musikern anderen Backgrounds wie Les Paul, Lionel Loueke, John McGann und Rushad Eggleston. Stephane ist auf zahlreichen Festivals aufgetreten, wie dem Jazz Festival in Alfortville, dem Jazz Festival von Avon, dem Rochester International Jazz Festival und auch auf dem berühmten Berkshire Jazz Festival.

Sein Studium der Musik begann Stephane im Alter von vier Jahren auf dem Klavier. Er gewann fünf Preise im Lucien Wurmser Wettbewerb und am National Conservatory of Aubervillier, bevor er im Alter von sechzehn Jahren schließlich seine Arbeit mit der Gitarre begann. Schon kurze Zeit später widmete er seine Aufmerksamkeit dem Jazz und im Besonderen dem Gypsy Jazz. Er studierte bei den anerkannten Meistern Serge Krief, Moreno, Angelo Debarre und auch in der wichtigsten Schule des Genres, nämlich die der Zigeunercamps.

Was seine formale musikalische Ausbildung betrifft, so studierte Stephane fünf Jahre lang Komposition, Arrangement, Jazz und zeitgenössische klassische Musik an der "American School of Modern Music" in Paris. Nachdem er sein Diplom bekommen hatte, erhielt er ein Stipendium für das äußerst renommierte "Berklee College of Music" in Boston, Massachusetts, wo er mit "Summa cum Laude" in Music Performance graduierte. Kurze Zeit nach Erhalt seines Diploms produzierte er mit dem Stephane Wrembel Trio sein erstes Album mit dem Titel "Introducing Stephane Wrembel".

Stephane lebt heute in New York City, wo er aktiv unterrichtet, Plattenaufnahmen macht und live auftritt. Bekannt für seine Clinics und Performances, ist er überall in den Vereinigten Staaten und Kanada ein gefragter Musiker.

Für weitere Informationen, kontaktieren Sie bitte Stephane unter:

WWW.STEPHANEWREMBEL.COM

PREMIERE PARTIE: TECHNIQUE ET RHYTMIQUE

PART ONE: TECHNIQUE AND RHYTHM

TEIL EINS: TECHNIK UND RHYTHMUS

CHAPITRE 1: TECHNIQUE MAIN DROITE ET ÉCHAUFFEMENT

La technique main droite appelée communément « la plume », ou encore « technique Django », vient des joueurs de banjo, accompagnateurs dans les bals musette au début du siècle.

Le premier point important est que le poignet doit être décollé de la table, pour obtenir une meilleure attaque, et un volume sonore plus conséquent (à cette période, les amplis n'éxistaient pas encore). Cette technique éxige l'emploi d'un médiator, ou plectra, et c'est le mouvement du poignet qui va fournir l'attaque.

Il y a une organization bien précise des coups de médiator:

-On met toujours un coup vers le bas en changement des cordes.

-On commence et on finit les phrases par un coup vers le bas.

-On joue en aller et retour quand on reste sur une même corde.

Chaque division du temps a sa propre organisation des coups de médiator. La division par deux se joue bas-haut, la division par trois bas-haut-bas. Les exercices sont détaillés plus loin. Tavailler le rhythme par division du temps, par cycles, provient de l'enseignement Indien.

En effet, il est important de sentir chaque intervalle de temps (pulsation) découpé en 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 9 parties égales, et être capable de passer de l'une à l'autre sans perdre le sens de cette pulsation. Les Indiens ont leur propre méthode qui consiste a chanter les rythmes, grâce a certaines syllabes (c'est très éfficace !). On peut appliquer ce même système à la technique main droite, ce qui permet de s'échauffer tout en intégrant les données de la plume et de la division du temps.

CHAPTER 1: RIGHT HAND TECHNIQUE AND WARM-UP

The right hand technique commonly known as *la plume*, or "Django technique", comes from banjo players – who accompanied impromptu balls at the beginning of the twentieth century.

The first important technical point is that the right wrist must be "unglued" from the top plate to obtain better articulation and a more substantial sound; (Remember, when this style originated, amps did not yet exist). This technique requires the use of a pick or plectrum, and it is the movement of the wrist which provides the articulation.

There are quite precise rules for picking:

-Always strike downwards when switching strings.

-Start and end phrases with a downward stroke.

-Pick back and forth when remaining on a single string.

Furthermore, each beat subdivision has its own picking rules. A subdivision by 2 is played from the bottom up, subdivision by three bottom - up - bottom etc. Detailed exercises follow. Rhythm practice based on beat subdivision, on cycles, comes from East Indian teachings.

Indeed, it is important to feel each time interval or beat as a unit and subdivided in 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 and 9 equal parts, and to be able to go from one to the other without losing track of the pulse. Musicians in India have their own efficient approach to time consisting of singing rhythms using certain syllables. A similar method may be applied to right-hand technique which will allow for a warm-up, all the while integrating information pertaining to the "plume" and time subdivision:

KAPITEL 1: TECHNIK DER RECHTEN HAND UND WARMSPIELEN

Die Technik der rechten Hand, die allgemein bekannt ist als "la plume" oder "Django-Technik", stammt von Banjospielern ab, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts improvisierte Tanzbälle musikalisch begleiteten.

Der erste wichtige technische Punkt ist, dass das rechte Handgelenk nicht am Resonanzdeckel "klebt", damit eine bessere Artikulation und ein kräftigerer Klang erzielt werden kann. Denke daran, dass es noch keine Verstärker gab, als dieser Stil entstand. Diese Technik erfordert den Gebrauch eines Picks oder Plektrums, und es ist die Bewegung des Handgelenks, welche für die Artikulation sorgt.

Es gibt drei, ziemlich präzise Regeln für das Picking:

-Schlage immer abwärts an, wenn du die Saite wechselst.

-Beginne und beende Phrasen mit einem Abwärtsschlag.

-Picke abwärts und aufwärts, wenn du auf einer einzelnen Saite bleibst.

Außerdem besitzt jede zeitliche Unterteilung eines Beats ihre eigenen Picking-Regeln. Eine Unterteilung in 2 wird abwärts – aufwärts gespielt, eine Unterteilung in 3 abwärts – aufwärts – abwärts etc. Detaillierte Übungen folgen. Rhythmus-Übungen, die auf zyklischen Beat-Unterteilungen basieren, kommen aus der ostindischen Musiklehre.

Es ist in der Tat wichtig, jeden Zeitintervall oder Beat als eine Einheit zu fühlen, die in 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9 gleiche Teile unterteilt ist, und von dem einen zum anderen gehen zu können, ohne den Puls aus den Augen zu verlieren. Musiker in Indien haben ihre eigene effiziente Methode, mit Zeiteinteilungen umzugehen, indem sie zum Singen von Rhythmen bestimmte Silben verwenden. Eine ähnliche Methode kann für die Technik der rechten Hand angewendet werden, der man damit ermöglicht, sich warm zu spielen, während gleichzeitig Informationen bezüglich der „plume" und der zeitlichen Unterteilungen integriert werden.

Exercises Rhythmiques sur les Cordes Ouvertes

1) Choisissez un tempo lent, entre 40 et 50 de préférence.

2) Décidez d'un nombre de pulsations de métronome par corde (cycle de quatre temps, huit temps...).

3) Pratiquez ce tempo chaque division ave sa technique main droite.

4) Passez d'une division à une autre: En choisissant la formule rythmique pivot ex) 5-1-5-2-5-3-5-4. Sans logique en choisissant la prochaine formule sur le moment.

Pratiquer ces exercices vingt ou trente minutes par jour pour vous échauffer vous permet d'éveiller votre concentration, votre sens du rythme, de travailler sur le son, et de prevenir les tendinites au bras droit. Ils doivent être faits dans le calme, la relaxation, et doivent vous aider à préparer la suite de votre pratique quotidienne.

EXEMPLE:

Choisisson:

1) un tempo de 46.

2) un cycle de quatre pulsations par corde.

3) jouez avec ces données les neuf exercices suivants:

(⊓: bas, ∨: haut, ★: pulsation du metronome)

Rhythm Exercises on Open Strings

1) Choose a slow tempo, preferably between 40 and 50 beats per minutes.

2) Decide on the number of subdivisions per beat per string (cycles of 4 beats, 8 beats, etc.)

3) Practice each subdivision at this tempo with the appropriate right-hand technique.

4) Switch from one subdivision to another by choosing a cyclical rhythmic formula (for example 5-1-5-2-5-3-5-4 with 5 as the pivot here). This should be done without premeditation, choosing the next formula on the spot.

Practicing these exercises 20 - 30 minutes each day as warm-up, will improve your concentration and sense of rhythm, promote good tone and prevent tendonitis in the right arm. These exercises must be worked on in a calm, relaxed atmosphere and should help you prepare for the rest of your daily practice.

EXAMPLE:

Choose:

1) A tempo of 46 beats per minute.

2) A cycle of 4 subdivisions per beat per string

3) Using these parameters, play the 9 following exercises:

(⊓: down, ∨: up, ★: metronome beat)

Rhythmus-Übungen auf Leersaiten

1) Wähle ein langsames Tempo (vorzugsweise zwischen 40 und 50 bpm)

2) Entscheide dich für die Anzahl der Unterteilungen pro Beat pro Saite (Zyklen von 4 Beats, 8 Beats usw.)

3) Übe jede Unterteilung bei diesem Tempo mit der entsprechenden Rechtehand-Technik.

4) Wechsle von einer Unterteilung zu einer anderen, indem du eine zyklische, rhythmische Formel wählst (zum Beispiel 5-1-5-2-5-3-5-4, wobei 5 hier die Achse ist). Dies sollte ohne langes Überlegen gemacht werden, indem du auf der Stelle die nächste Formel wählst.

Wenn du diese Übungen jeden Tag 20 bis 30 Minuten lang zum Warmspielen machst, wird sowohl deine Konzentrationsfähigkeit als auch dein Rhythmusgefühl verbessert werden. Sie fördern einen guten Klang und verhindern eine Sehnenscheidenentzündung im rechten Arm. Darum müssen diese Übungen auch in einer ruhigen, entspannten Atmosphäre ausgeführt werden und sollten dir dabei helfen, für den Rest deiner täglichen Übungen vorbereitet zu sein.

BEISPIEL:

Wähle:

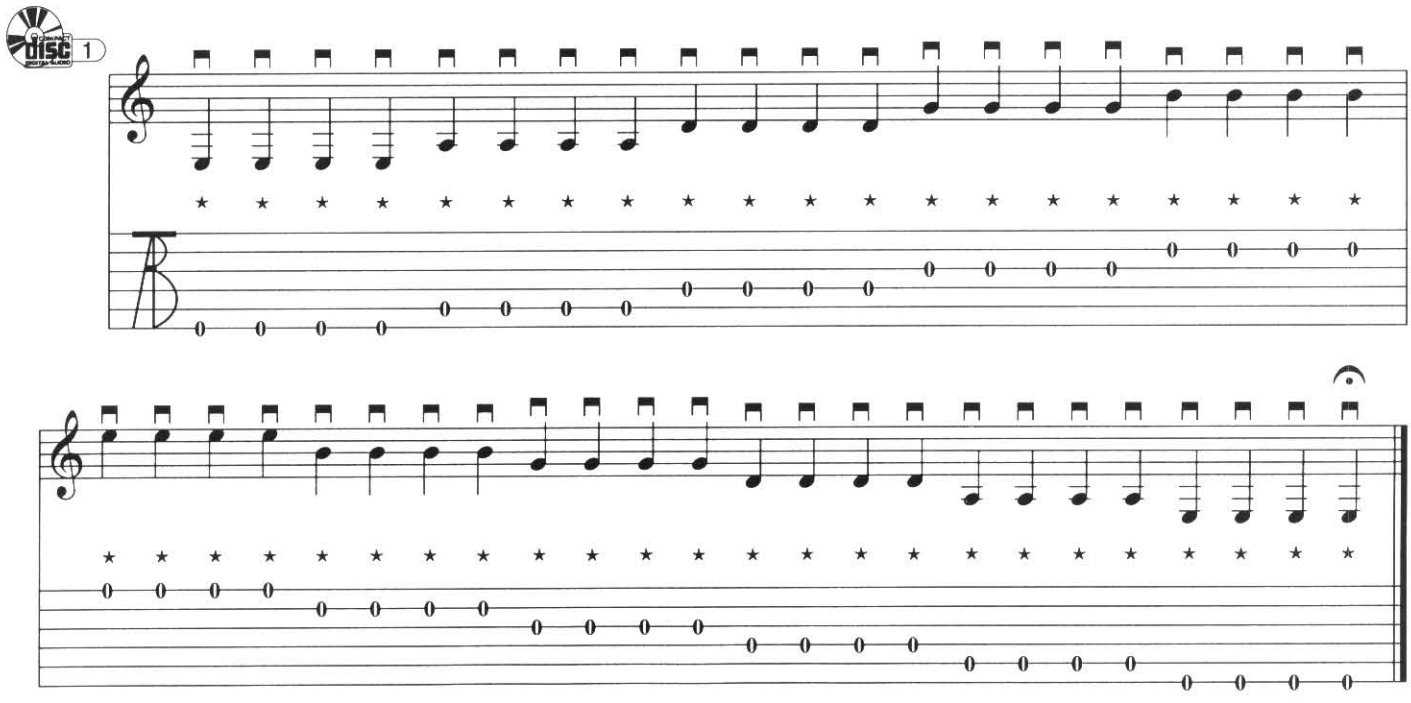
1) Ein Tempo von 46

2) Einen Zyklus von 4 Unterteilungen pro Beat pro Saite

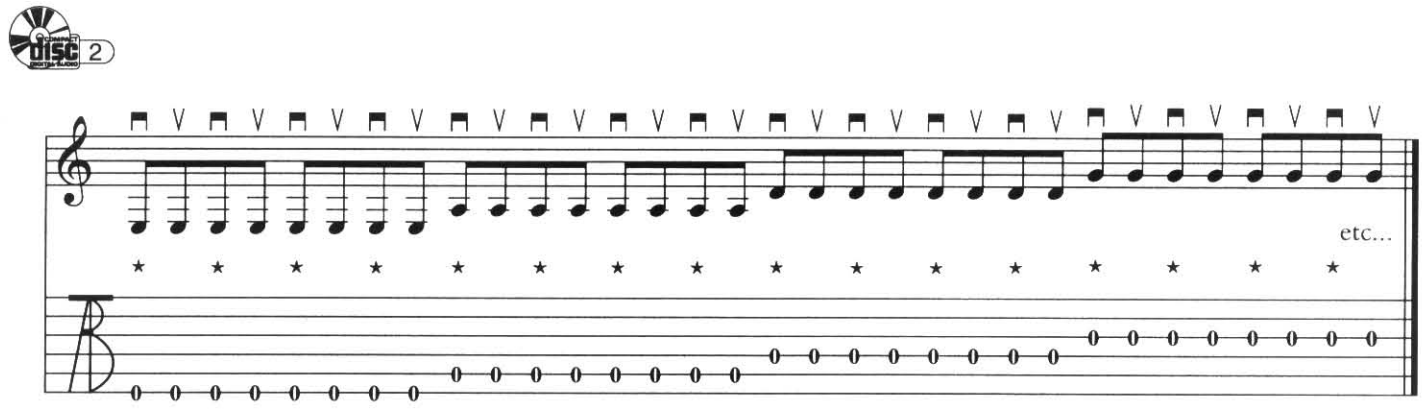
3) Spiele die folgenden 9 Übungen, in dem du diese Parameter benutzt:

(⊓: abwärts, ∨: aufwärts, ★: Schlag des Metronoms)

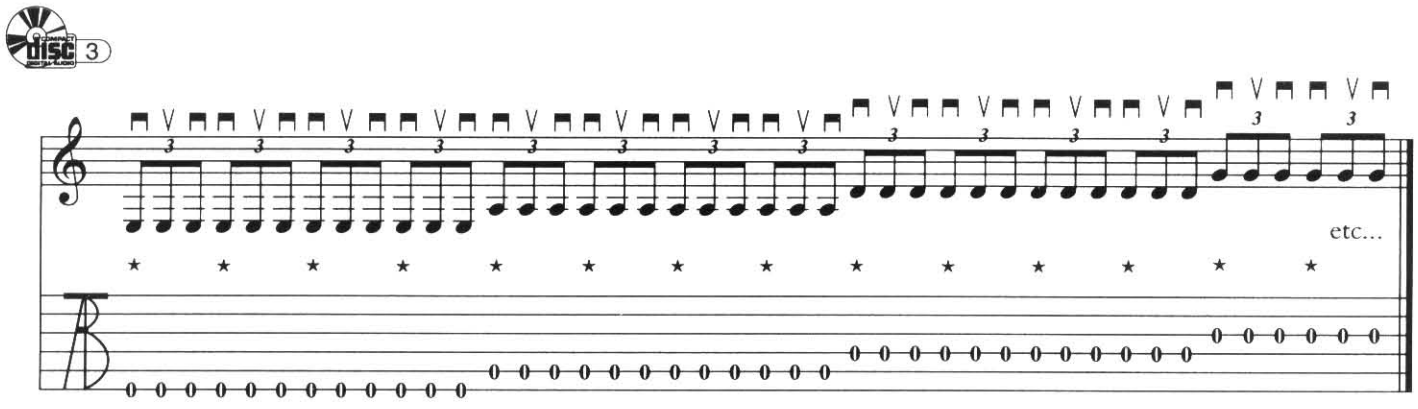
DIVISION PAR 1: LA NOIRE
SUBDIVISION BY 1: THE QUARTER NOTE
UNTERTEILUNG IN 1: DIE VIERTELNOTE



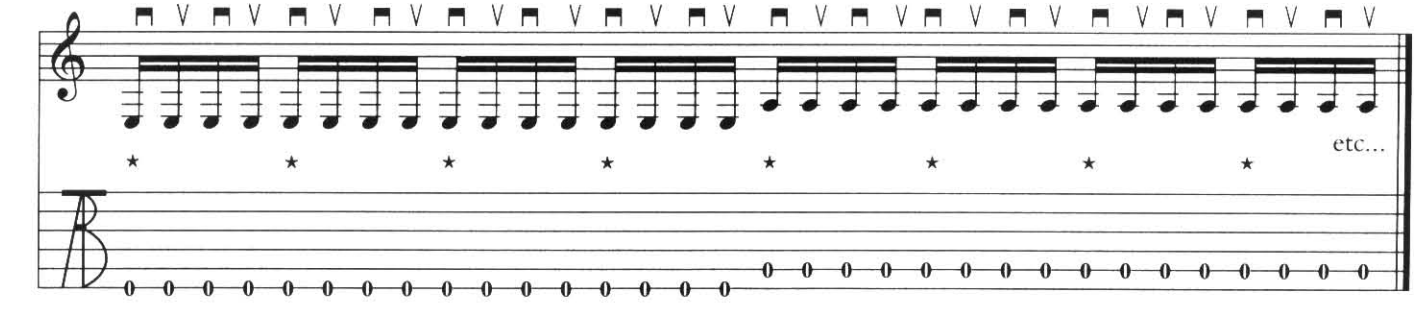
DIVISION PAR 2: LA CROCHE
SUBDIVISION BY 2: THE EIGHTH NOTE
UNTERTEILUNG IN 2: DIE ACHTELNOTE



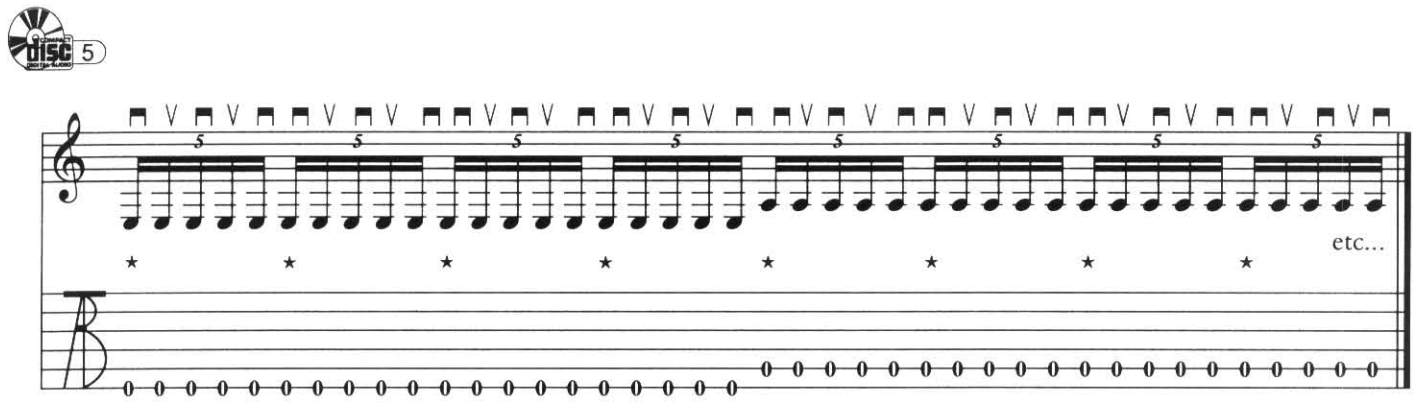
DIVISION PAR 3: LE TRIOLET
SUBDIVISION BY 3: THE TRIPLET
UNTERTEILUNG IN 3: DIE TRIOLE



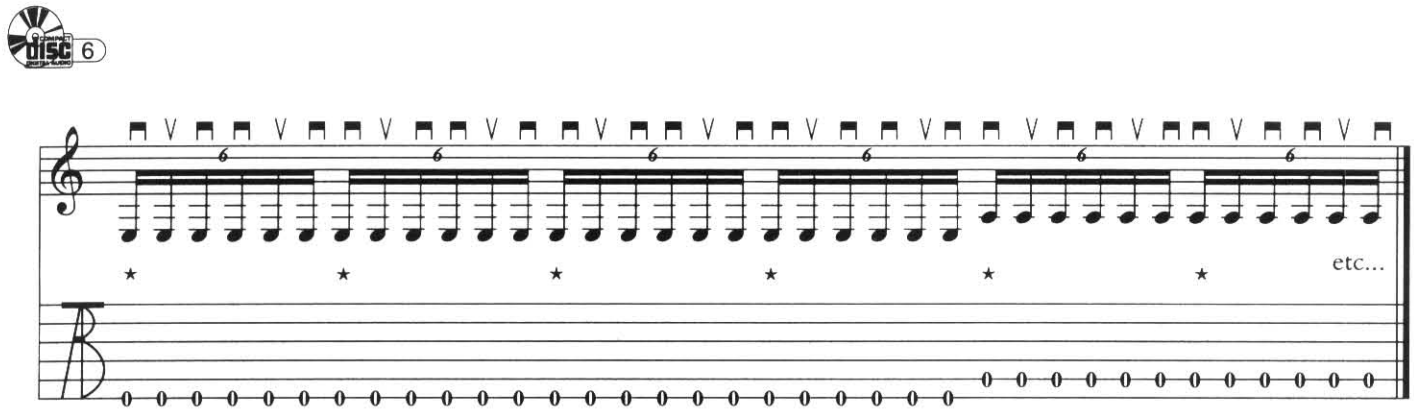
DIVISION PAR 4: LA DOUBLE CROCHE
SUBDIVISION BY 4: THE SIXTEENTH NOTE
UNTERTEILUNG IN 4: DIE SECHZEHNTELNOTE



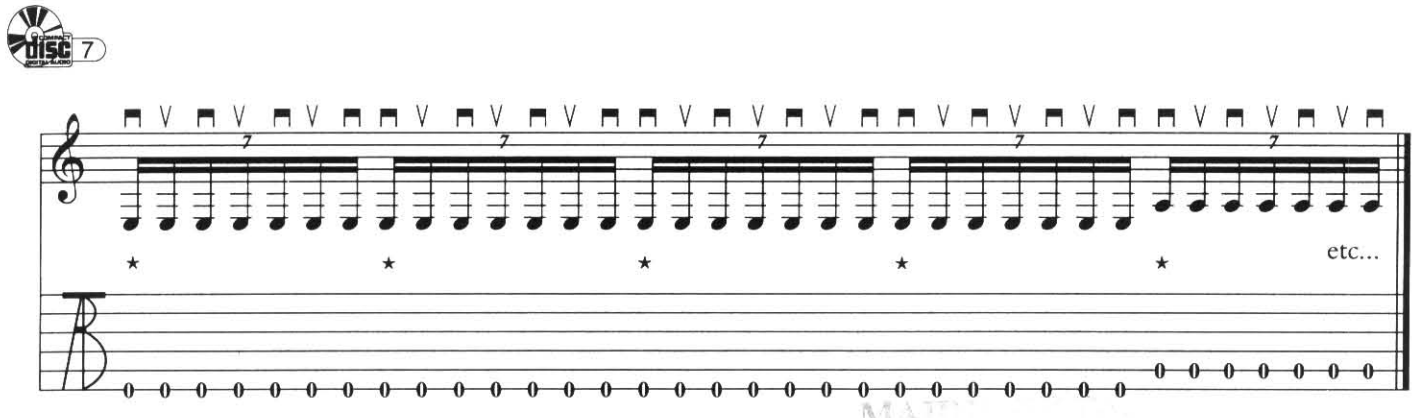
DIVISION PAR 5: LE QUINTOLET
SUBDIVISION BY 5: THE QUINTUPLET
UNTERTEILUNG IN 5: DIE QUINTOLE



DIVISION PAR 6: LE SEXTOLET
SUBDIVISION BY 6: THE SEXTUPLET
UNTERTEILUNG IN 6: DIE SEXTOLE

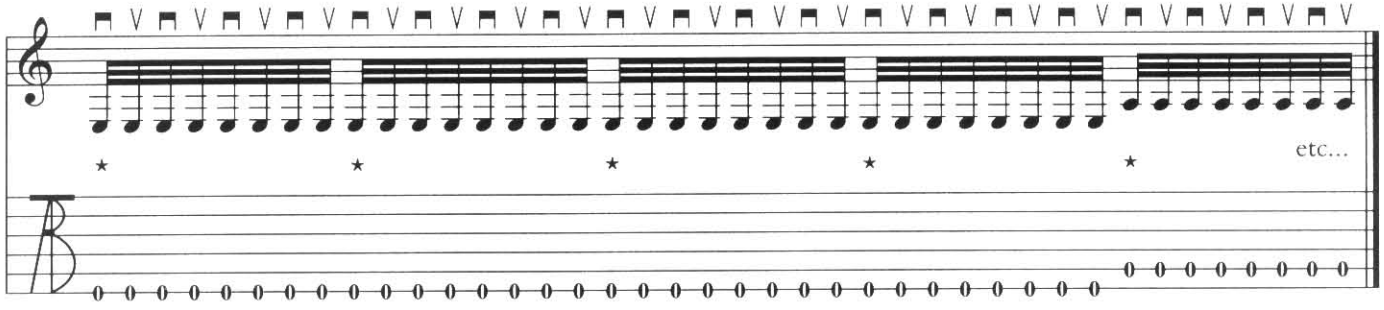


DIVISION PAR 7: LE SEPTOLET
SUBDIVISION BY 7: THE SEPTUPLET
UNTERTEILUNG IN 7: DIE SEPTIMALE



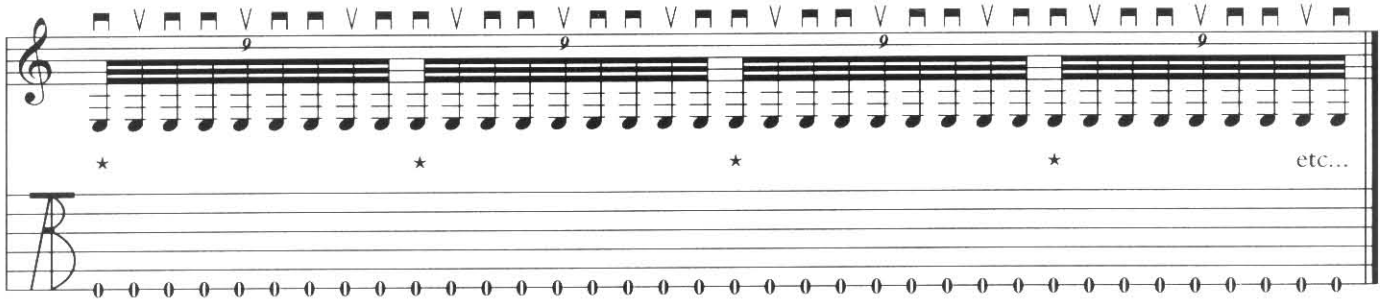
DIVISION PAR 8: LA TRIPLE CROCHE
SUBDIVISION BY 8: THE THIRTYSECOND NOTE
UNTERTEILUNG IN 8: DIE ZWEIUNDDREISSIGSTELNOTE

disc 8



DIVISION PAR 9: LE NONOLET
SUBDIVISION BY 9: THE NONUPLET
UNTERTEILUNG IN 9: DIE NOVEMOLE

disc 9



IMPORTANT

Si diviser par quatre, cinq, six, etc. est trop rapide pour vous, ne le faites pas encore ! Ne CHERCHEZ pas la vitesse, mais la régularité du découpage du temps, une bonne balance de volume pour chaque attaque, la beauté du son. Si trois est votre limite, essayez à quatre, au bout de quelque jours, ou semaines vous allez y arriver, puis après avoir atteint un certain degré de confort, passez à cinq.

Passons au quatrième et dernier point de cette série d'exercices:

IMPORTANT

If subdividing by 4, 6, etc. is too fast for you, do not attempt it yet! Do not seek speed, but rather evenness in the division of the beat, a good balance in volume for each attack, and rich tone quality. If 3 is your current limit, attempt 4; after a few days or weeks you will manage. Then, having reached a certain comfort level, go on to 5 etc.

Moving on to the 4th and last point of this group of exercises:

WICHTIG

Wenn die Unterteilung in 4, 6, usw. noch zu schnell für dich ist, dann probier' sie jetzt noch nicht! Hier ist nicht Geschwindigkeit gefragt, sondern eher die Gleichmäßigkeit in der Aufteilung des Beats, eine gute Balance in der Lautstärke bei jedem Anschlang und eine volle Klangqualität. Wenn deine momentane Grenze bei 3 liegt, versuche es mit 4; nach ein paar Tagen oder Wochen wirst du das schaffen. Dann, wenn du eine Ebene erreicht hast, wo du dich einigermaßen wohl fühlst, gehe weiter zu 5 usw.

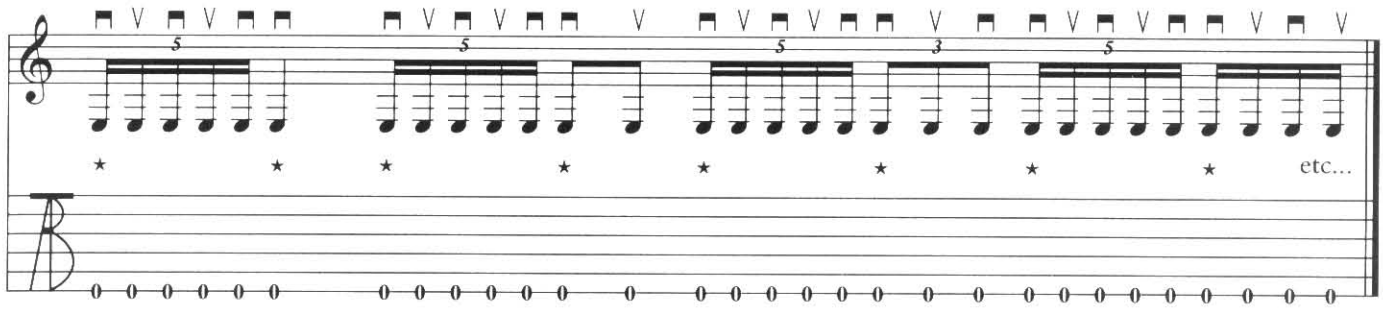
Somit kommen wir zum 4. und letzten Punkt in dieser Gruppe von Übungen:

4) Décidons par exemple que la division par cinq va être la division pivot :

4) Let's decide, for example, that a subdivision by 5 will be the "pivot" subdivision, the one you return to consistently.

4) Lass' uns z.B. sagen, dass eine Unterteilung in 5 die "Achsen"-Unterteilung sei, also diejenige, zu der du ständig zurückkehrst.

disc 10



Appliquez le même exercice pour chaque corde.

-Maintenant, faisant la même chose, mais en passant de l'une à l'autre, sans suit logique.

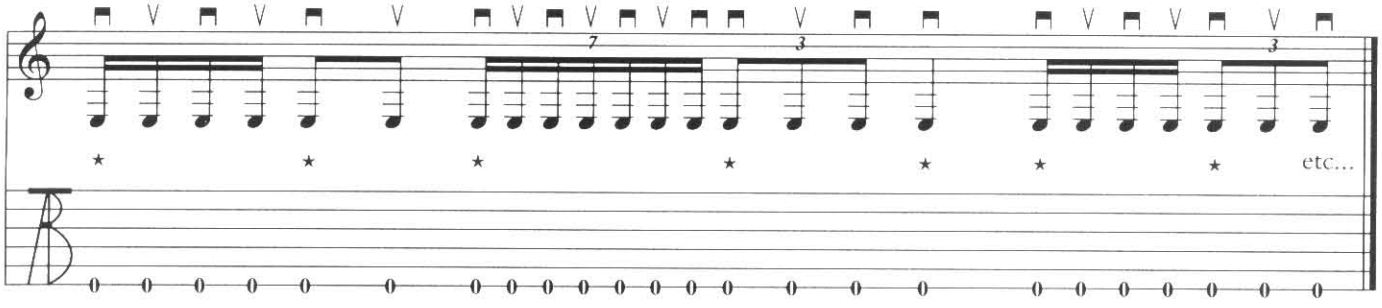
Apply the same exercise to each string.

-Now, play the same thing again, but going from one subdivision to another without premeditation.

Wende dieselbe Übung auf jeder Saite an.

- Nun spiele noch mal das gleiche, aber gehe von der einen Unterteilung zur anderen, ohne vorher darüber nachzudenken.

disc 11



Refaites cet exercice aussi sur chaque corde...

Il y a des transitions de divisions qui provoquent différentes sensations: Passer de deux à quatre est celle de doubler, celle de passer de trois à cinq va par contre changer radicalement le feeling du pulse. Travaillez ces differents effets en boucle (2-3-2-3-, 2-4-2-4-, 2-5-2-5), faites vos propres combinations, soyez creatifs!

Again, play this exercise on each string...

There are some subdivision transitions which evoke different sensations: Going from 2 to 4 is that of doubling; going from 3 to 5 on the other hand will change the feel of the pulse radically. Work these various effects in a loop (2-3-2-3, 2-4-2-4-, 2-5-2-5 etc...); Be creative in making your own combinations.

Wiederhole diese Übung nun auf jeder einzelnen Saite.

Es gibt Übergänge zwischen einigen Unterteilungen, die unterschiedliche Empfindungen hervorrufen: So ist der Übergang von 2 zu 4 eine reine Verdoppelung, während sich beim Übergang von 3 zu 5 das Empfinden des Pulses radikal ändert. Arbeite mit diesen zahlreichen Effekten in einem Loop (2-3-2-3, 2-4-2-4, 2-5-2-5 usw.). Sei kreativ im Erstellen deiner eigenen Kombinationen!

Voici maintenant quelques plans typiques du style manouche. Ces plans sont en triolets, très utilisés à l'intérieur des improvisations, tels quels, et vous éviterons de vous emmêler les pinceaux dans vos solos (bien souvent, les notes et les lignes ratées sont dues à une confusion dans la coordination des deux mains, ayant pour origine une faiblesse technique). Ils sont bien sur à jouer partout sur le manche, dans toutes les tonalités, dans tous les sens.

NB : **Respectez les doigtés**, c'est très important! (1: index, 2: moyen, 3: anneau)

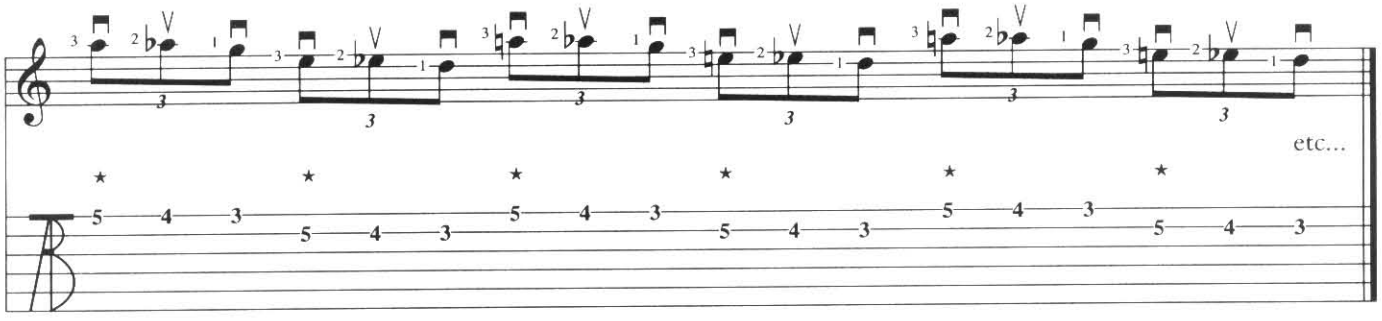
Here are some typical licks in the Manouche style, these licks are in triplets and are often used for improvisations "as is". They will prevent you from "mixing your brushes" when soloing. Quite often, missed notes and phrases are due to confusion in the coordination of the two hands, having at its origin some technical weakness. These licks should be played throughout the fretboard, in all keys, in all directions.

Note: Respect the fingerings; this is very important! (1: index, 2: middle finger, 3: ring finger)

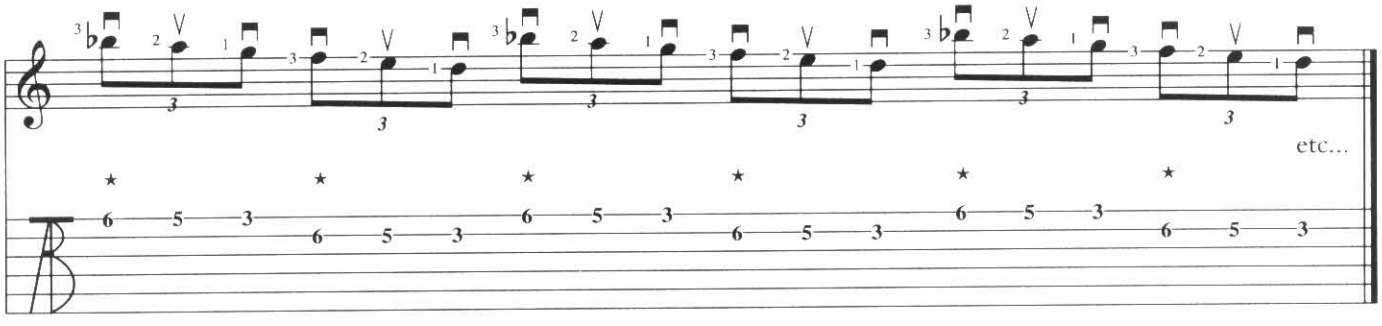
Hier sind nun einige typische Licks im Manouche-Stil. Diese Licks sind triolisch und werden an sich häufig zum Improvisieren gebraucht. Sie werden dich davor bewahren, beim Solo durcheinander zu kommen. Ziemlich oft ist der Grund für misslungene Noten und Phrasen eine Verwirrung bei der Koordinierung der beiden Hände, was wiederum seinen Ursprung in einer technischen Schwäche hat. Diese Licks sollten überall auf dem Griffbrett gespielt werden, in allen Tonarten, in alle Richtungen.

Achte auf die Fingersätze! Das ist sehr wichtig! (1: Zeigefinger, 2: Mittelfinger, 3: Ringfinger)

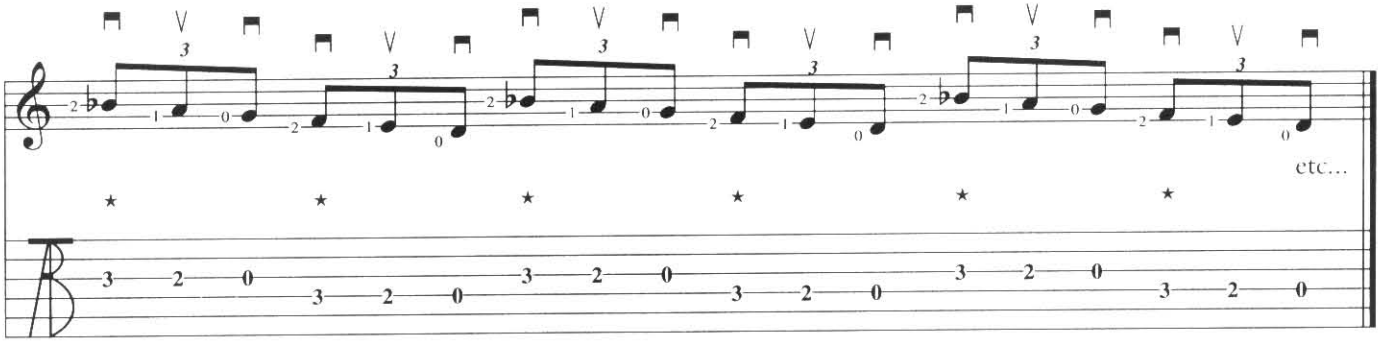
G or Gm

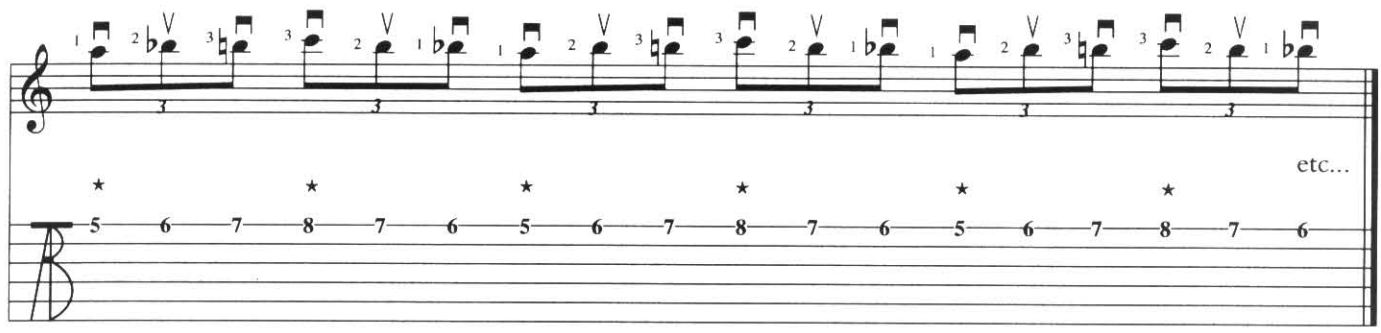


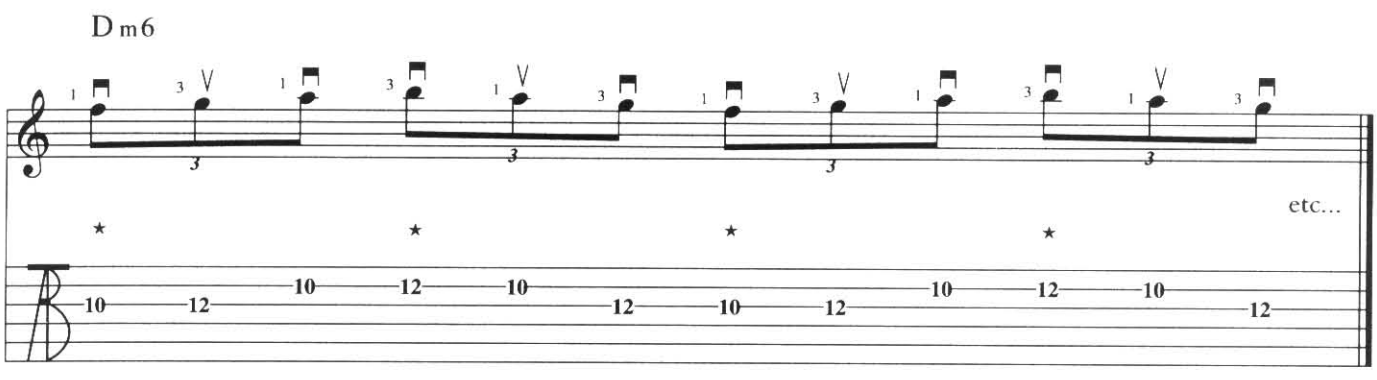
Gm6

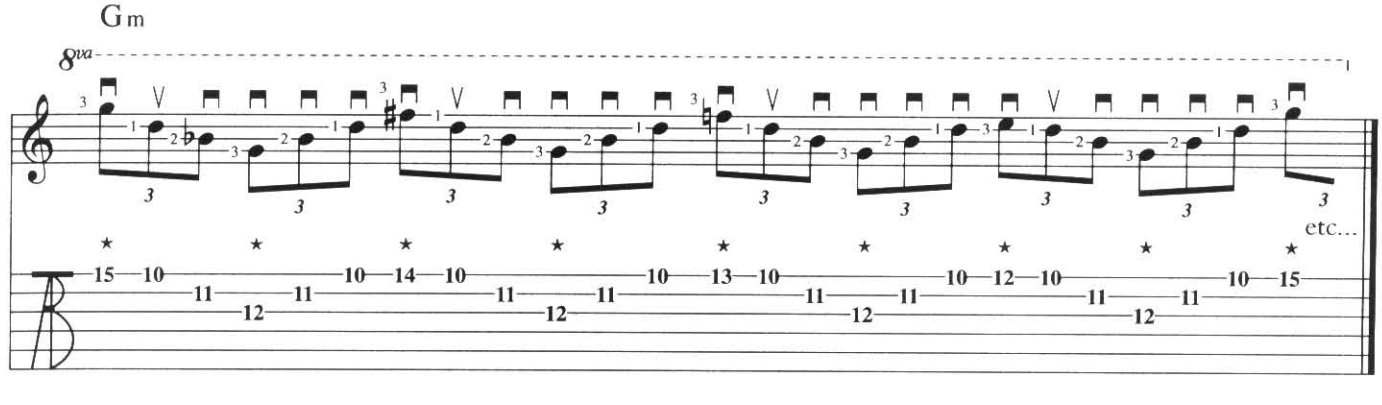


Gm6




etc...


Dm6
etc...


Gm
8va
etc...

CHAPITRE 2: VOICINGS

Le rôle de l'accompagnateur est celui de pilier du groupe : il fournit le tempo, le swing, l'énergie, l'harmonie. C'est en grande partie grâce, et autour de lui que le soliste va pouvoir organiser son jeu, et swinger.

Mais son rôle est aussi de ne pas déborder : trop de voicings compliqués, de polyrythms, de mouvement de basse, et le soliste ne peux plus s'exprimer. Je ne dis pas qu'il ne faut pas avoir certaines considerations de voice-leading, mais accompagner sans fioritures, et avec le bon enchainement d'accords est la clef.

Voici une liste d'accords de base servant à l'accompagnement manouche:

1) Maj, Maj $\frac{6}{9}$

Dans le style manouche, Maj et Maj$\frac{6}{9}$ sont toujours préférés à Maj7 (Excepté le premier renversement, avec tierce dans la basse, qui est le quatrième exemple de la série). Si on vous indique Maj, Maj6, Maj$\frac{6}{9}$ ou Maj7, utilisez de preference Maj$\frac{6}{9}$.

T = pouce, ● = tonique, × = ne pas jouer, ⊗ = tonique de repere (pas jouee)

CHAPTER 2: VOICINGS

The role of the accompanist is that of the pillar of the group: he defines the tempo, the swing, the energy, the harmony. It is to a great extent (thanks to him), and around him that the soloist will be able to organize his playing and "swing".

Part of his role is not to overdo it; with too much complicated voicing, poly-rhythms, or movement in the bass, the soloist can no longer express himself. I'm not saying that one should ignore voice leading, but rather to accompany without superfluity and with the proper chord progression is key.

Here is a list of basic chords used for Manouche accompaniment:

1) Maj, Maj $\frac{6}{9}$

In the Manouche style, Maj and Maj$\frac{6}{9}$ are always referred to as Maj7 (except for the first inversion with the third in the bass, which is the 4th example in this group). If Maj, Maj6, Maj$\frac{6}{9}$ or Maj7 are indicated, preferably use Maj$\frac{6}{9}$.

T = thumb, ● = tonic, × = do not play, ⊗ = tonic for reference (not played)

KAPITEL 2: VOICINGS

Die Rolle des Begleitmusikers ist es, die Säule der Gruppe zu sein: Er definiert das Tempo, den Rhythmus, die Energie, die Harmonie. Es ist zum größten Teil ihm zu verdanken, dass der Solomusiker um ihn herum sein Spiel strukturieren und „swingen" kann.

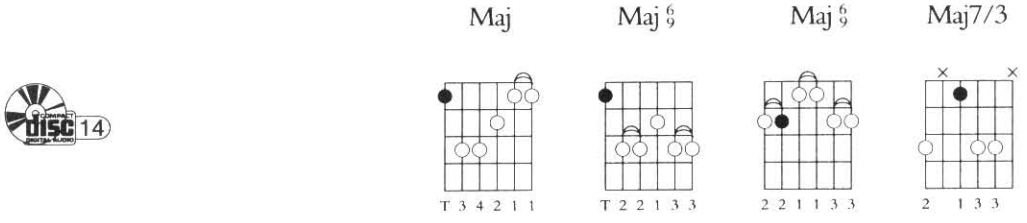
Teil seiner Aufgabe ist es, dies nicht zu übertreiben: bei zu vielen komplizierten Voicings, Polyrhythmen oder Bewegungen im Bass kann der Solist sich nicht mehr ausdrücken. Ich sage damit nicht, dass man die Stimmführung ignorieren sollte, doch der Schlüssel ist eher, Überflüssiges wegzulassen und mit den angemessenen Akkordfolgen zu begleiten.

Hier ist eine Liste der grundlegenden Akkorde, die für die Manouche-Begleitung Verwendung finden:

1) Dur, Maj $\frac{6}{9}$

Im Manouche-Stil werden Dur und Maj$\frac{6}{9}$ dem Maj 7 immer vorgezogen (außer für die erste Umkehrung mit der Terz im Bass, welche das vierte Beispiel in dieser Gruppe darstellt). Wenn Dur, Maj6, Maj$\frac{6}{9}$ oder Maj7 angezeigt werden, benutze also vorzugsweise Maj$\frac{6}{9}$.

T = Daumen, ● = Tonika, × = nicht spielen, ⊗ = Tonika als Referenz (nicht gespielt)



2) Min, Min6

La septième est la note à formellement éviter sur les accords mineurs. On va lui préférer la sixte, qui est la couleur prédominante du mineur et qui peut supporter à la fois la septième ou la Maj7, laissant le choix de ces deux au soliste.

À noter que le dernier voicing, comme pour le dernier majeur, n'a pas la tonique dans la basse, mais c'est un voicing très courant.

2) Min, Min6

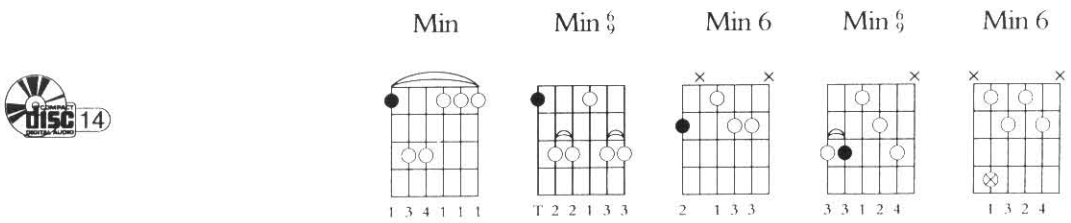
The 7th is the note to formally avoid with minor chords. One favors the 6th instead, which is the predominant tone color in minor, and which can support both the 7th or the maj7th, leaving the choice between the two to the soloist.

Note that the last minor 6 voicing, similarly to the last [voicing] in major, does not have the tonic in the bass, but is a very common voicing.

2) Moll, Moll6

Die Septime ist der Ton, der mit Moll-Akkorden strengstens vermieden werden sollte. Man bevorzugt stattdessen die Sexte, welche im Moll die vorherrschende Klangfarbe darstellt und welche sowohl die kleine als auch die große Septime unterstützen kann. Dies gibt dem Solospieler die Möglichkeit, zwischen den beiden zu wählen.

Beachte, dass das letzte Moll6 Voicing, ähnlich dem letzten [Voicing] in Dur, keine Tonika im Bass hat. Trotzdem wird dieses Voicing sehr häufig verwendet.

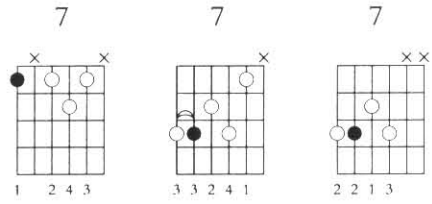


3) Accords Septièmes

Les couleurs de l'accord de septième dépendent de sa résolution. Suivant si c'est un accord majeur, ou un accord mineur sur lequel il résoud, les tensions seront différentes :

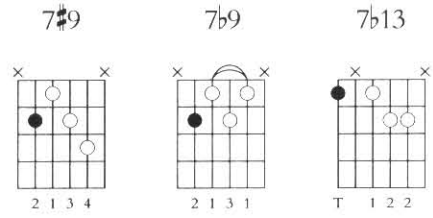
a) Septième (neutre)

Resoud sur majeur ou mineur, sans importance:



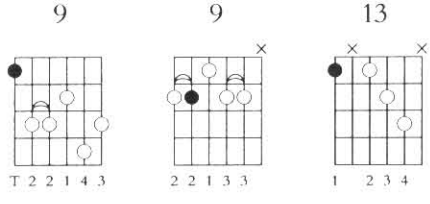
b) Septième vers accord mineur

Il y a trois types de tensions que supporte l'accord septième resolvant sur l'accord mineur:



c) Septième vers accord majeur

Ces derniers sont au nombre de sept:



3) Seventh chords

The flavor of the 7th chord depends on how it resolves. Thus, if it resolves to a major chord or to a minor chord, the leanings will differ:

a) 7th (neutral)

Resolves to major or minor, without consequence:

b) 7th going towards a minor chord

There are thee types of tensions offered by a 7th chord which resolves on a minor chord:

c) 7th towards a major chord

Of these, there are 7 forms:

3) Dominant-Septakkorde

Der Klangcharakter eines Dominant-Septakkordes hängt davon ab, wie er aufgelöst wird. Je nachdem, ob er zu einem Dur-Akkord oder einem Moll-Akkord aufgelöst wird, ist auch die Spannung unterschiedlich:

a) Dominant-Septakkord (neutral)

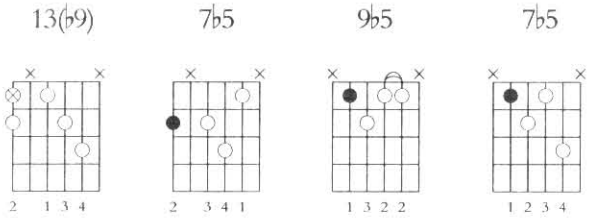
Aufgelöst zu Dur oder Moll, ohne Konsequenz:

b) Dominant-Septakkord zu einem Moll-Akkord

Es gibt drei Spannungstypen, die ein Dominant-Septakkord, der zu einem Moll-Akkord aufgelöst wird, anzubieten hat:

c) Dominant-Septakkord zu einem Dur-Akkord

Von diesen letzten gibt es sieben Stück:



Note: Les deux derniers voicings sont up peu "délicats" à utiliser.

Note:The last two voicing examples are a bit "tricky" to use.

Beachte, dass die letzten beiden Voicing–Beispiele in ihrer Anwendung ein bisschen 'heikel' sind.

4) Min7♭5

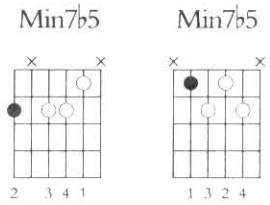
On l'utilise en fait rarement en temps que fonction Min7♭5, mais plutôt comme un renversement Min6, mais voici néammoins ses deux voicings principaux:

4) Min7♭5

This chord is actually rarely used as a Min7♭5 per se, but rather as an inversion of the Min6; nonetheless, here are the two main ways to voice the Min7♭5:

4) Moll7♭5 (Halbvermindert)

Dieser Akkord wird in der Funktion als Moll7♭5 an sich eigentlich relativ selten benutzt, sondern eher als eine Umkehrung von Moll6; trotzdem gibt es zwei prinzipielle Arten des Voicings:



5) Diminue 7 (°7)

L'accord Dim7 a certaines caractéristiques:

-Il se déplace de tierce mineure en tierce mineure (de trois cases en trois cases), car il est lui-même composé d'une superposition de tierces mineures.

-Il peut servir d'accord de passage : si je vais de Cmin à Dmin, je peux rajouter un accord de C♯dim (C♯°7) entre les deux,

-Mais plus généralement, il sert de substitution à l'accord septième, en faisant un accord 7♭9 c'est-à-dire que l'on peut remplacer l'accord septième par l'accord diminué situé un demi ton au dessus de sa tonique ; et par extension, les accords diminués commençant sur la tierce, la quinte et la septième de l'accord septième (puisque l'accord diminué se déplace de tierce mineure en tierce mineure).

5) Diminished 7 (°7)

The Dim7 chord has some peculiarities:

-It moves from minor 3rd to minor 3rd (3 fret spaces at a time), because it is itself made up of stacked minor 3rds.

-It may be used as a passing chord: if you go from Cmin to Dmin, you can add a C♯dim (C♯°7) between the two.

-But most commonly, it is used as a substitution for the 7th chord, in the guise of a 7♭9 chord, meaning that it is possible to replace the 7th chord with the diminished chord located a half tone above its tonic - and by extrapolation, [with] the diminished chords starting on the 3rd, the 5th, and the 7th of the seventh chord (since the diminished chord moves from minor 3rd to minor 3rd).

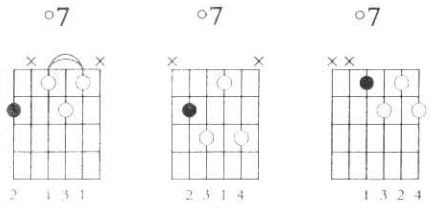
5) Vermindert 7 (°7)

Der Dim7 Akkord weist einige Besonderheiten auf:

-Er bewegt sich von kleiner Terz zu kleiner Terz (jeweils 3 Bünde), weil er selbst aus aufeinander gelegten kleinen Terzen besteht.

-Er kann als Zwischenakkord gebraucht werden: Wenn du von Cmin nach Dmin gehst, so kannst du zwischen den beiden ein C♯dim (C♯°7) einfügen.

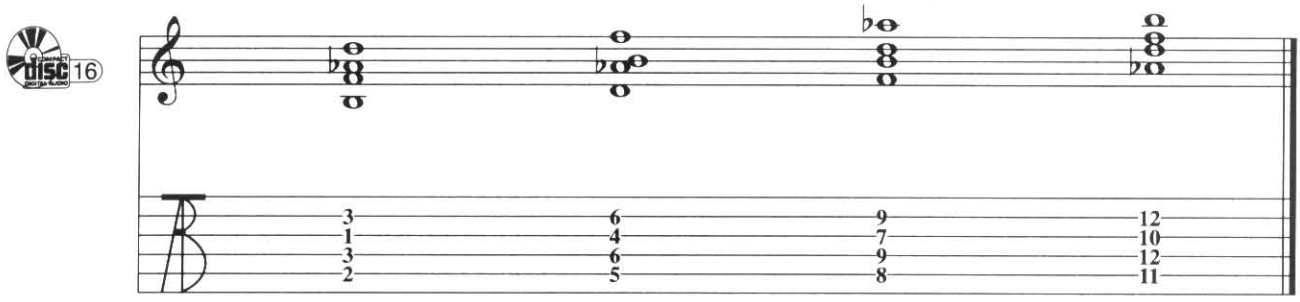
-Am meisten aber wird er verwendet als Substitut für den Dominant-Septakkord in der Form eines 7♭9 Akkordes, was bedeutet, dass es möglich ist, den Dominant-Septakkord durch einen verminderten Akkord zu ersetzen, der einen Halbton über seiner Tonika liegt - und indem man die Terz, die Quinte und die Septime aus dem Dominant-Septakkord herauszieht (weil der verminderte Akkord sich von kleiner Terz zu kleiner Terz bewegt).



Voici un exemple qui peut fonctionner sur les accords de B♭7, D♭7, E7 et G7:

Here are examples of voicings which will work for the B♭7, D♭7, E7 and G7 chords.

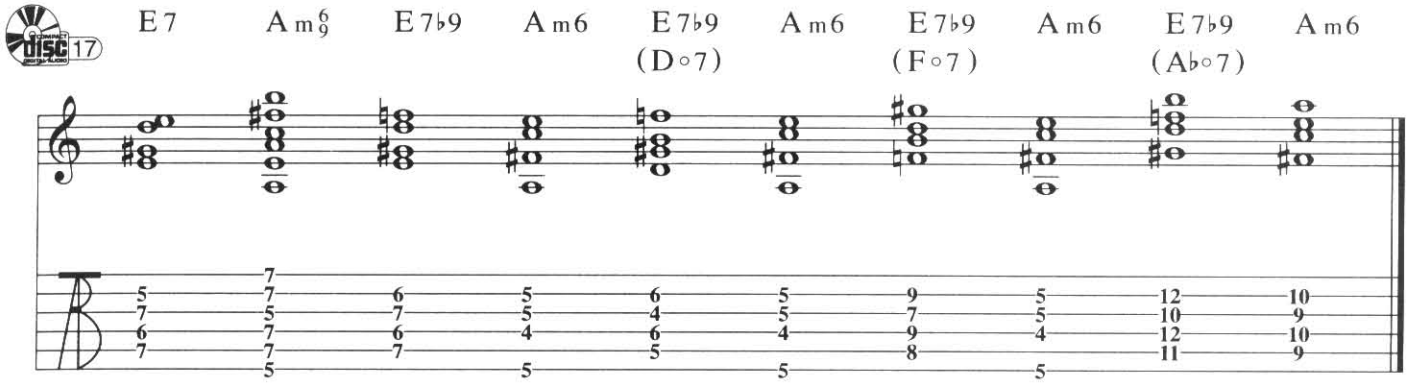
Hier folgen Voicing-Beispiele, die für die Akkorde B♭7, D♭7, E7 und G7 funktionieren.

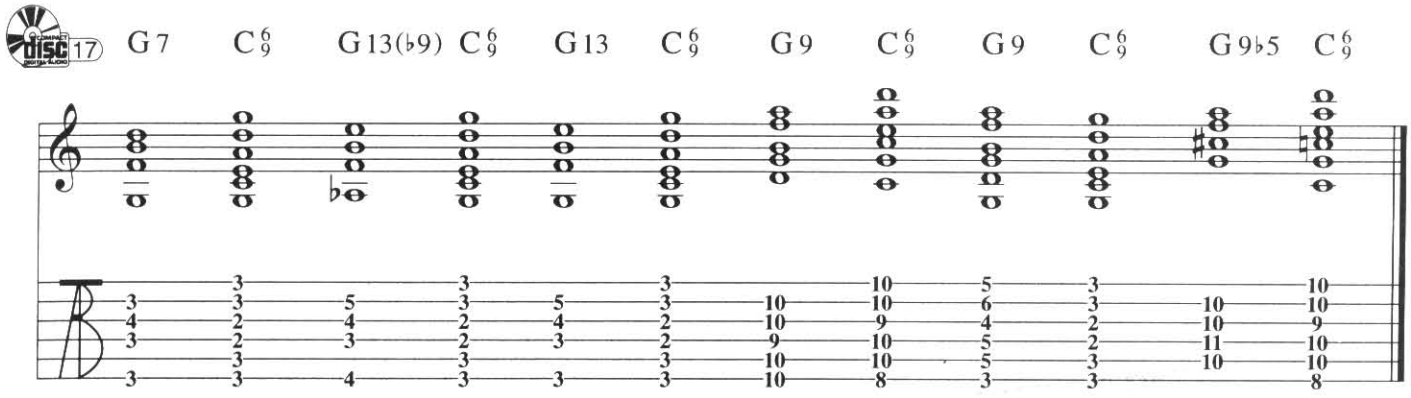


Et voila aussi quelques exemples d'enchainements d'accords:

And here are some examples of progressions using the chords I've introduced:

Und hier sind auch noch ein paar Beispiele für Akkordfolgen, die die von mir vorgestellten Chords verwenden:



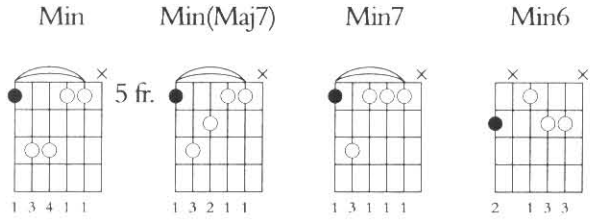


6) Clichés

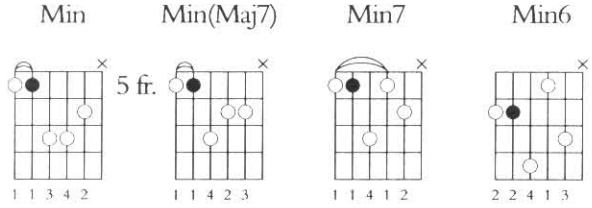
Quand on reste sur un accord majeur ou un accord mineur, on peut utiliser ces clichés:

a) accords Mineurs

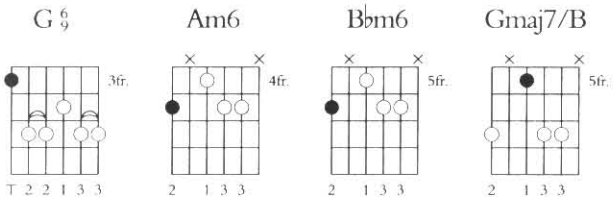
Am



Dm



b) accords Majeurs



7) Marche Harmonique

On appele marche harmonique une succession d'accords septièmes qui résolvent sur les accords septièmes. Ex) E7-A7-D7-G7.

Cette formule étant très commune dans le jazz manouche, entrainez-vous à la jouer dans toutes les tonalités, à bien l'entendre. Ex) **Sweet Georgia Brown**.

IMPORTANT:

Il n'y a presque pas de II-V en jazz manouche, mais plutôt V7/V→V7 (le II n'est pas joué mineur, mais plutôt septième. Si vous prenez par example un standard dont la fin est: Dm7 / G7 / C / C, changez le Dm7 par un D7.

6) Clichés

When substituting for major or minor chord, one may uses these "clichés":

a) Minor chords

7) Harmonic March

What is called a "harmonic march" is a succession of seventh chords which resolve on seventh chords. Ex.) E7-A7-D7-G7 etc.

Given that this device is very common in Gypsy jazz, practice playing it in all keys and listen closely. (Ex. **Sweet Georgia Brown**)

IMPORTANT:

There is almost no II-V in Gypsy Jazz, but rather V7/V→V7 (II is not played as a minor chord, but rather as a 7th chord). For example, given a standard which ends with: Dm7 / G7 / C / C, replace the Dm7 with a D7.

6) Clichés

Wenn man Substitute für einen Dur- oder Moll-Akkord spielen will, kann man diese "Clichés" benutzen:

a) Moll-Akkorde

b) Dur-Akkorde

7) Harmonic March (Harmonischer Lauf)

Der sogenannte "harmonic march" ist eine Abfolge von Dominant-Septakkorden, die zu Dominant-Septakkorden auflösen. Bsp. E7-A7-D7-G7 usw.

Da dieser Lauf im Gypsy Jazz sehr gebräuchlich ist, solltest du es üben, ihn in allen Tonarten zu spielen, und ihn dir sorgfältig anhören. (Bsp. **Sweet Georgia Brown**)

WICHTIG:

Im Gypsy Jazz gibt es fast nie II–V Wechsel, sondern eher V7/V→V7 (II wird nicht als Moll-Akkord sondern eher als Dominant-Septakkord gespielt). Wenn wir bei einem Standard z.B. von folgendem Ende ausgehen: Dm7 / G7 / C / C, dann ersetze den D-7 Akkord durch ein D7.

CHAPITRE 3: ACCOMPAGNEMENT

LE SWING

Il est difficile d'expliquer l'accompagnement dans un livre, alors qu'il faut le voir et l'entendre. Voici néammoins quelques tuyeaux qui vous éviterons les pièges basics:

- la main gauche doint se décoller à chaque temps ! Cela évite le pire que vous puissiez faire, à savoir un temps long, un temps court,

- le swing est en 4/4, donc, comptez quatre temps,

- un et trois sont écrasés, vous devez appuyer sur les cordes et fournir un son sec et grave.

- deux et quatre sont fouettés, et fournissent un son très sec, à la limite d'une caisse claire.

- Il n'y a aucun temps plus fort que l'autre, ils doivent tous être attaqués de volume égal, seulement deux et quatre sont plus fouettés, un et trois plus écrasés.

- Jouez tout l'accord, surtout pas la basse sur un et trois et les aigus sur deux et quatre!

- Le but de l'accompagnement est d'être dansant, alors, faites le rebondir ! On dit aussi qu'il doit sonner comme un train.

Pour partiquer cela, voici cinq exercices éssentiels, sur l'accord de Am, à faire ave le métronome. ⋆ Représente le clic du métronome.

Les trois premiers examples ont le métronome sur tous les temps. Par contre, les deux derniers n'ont le clic que sur un et trois, ou deux et quatre.

Travailler avec le pulse sur un et trois représente le RYTHME HARMONIQUE, c'est-à-dire l'endroit où l'accord change. Il

CHAPTER 3: ACCOMPANIMENT

SWING

It is difficult to explain accompaniment in a book, when it must be seen and heard. Nonetheless, here are some tips which will help you avoid typical pitfalls:

- The left hand must be freed for each beat! This will prevent you from commiting the sin of playing one long beat followed by one short beat.

- Swing is in 4/4; thus, count 4 beats.

- Beats 1 and 3 are "squashed"; i.e., you must press down on the strings and produce a dry, bassy sound.

- Beats 2 and 4 are "whipped", and produce a very dry sound akin to a snare drum.

- There is no beat stronger than another; all attacks must be equal in volume, the only difference being that beats 2 and 4 are noticeably whipped and 1 and 3 are noticeably squashed.

- Play the entire chord; avoid too much bass on 1 and 3, and treble on 2 and 4!

- The goal of the accompaniment is to be dance-like, so make it bounce! (It is also said that it ought to sound like a train.)

To practice these concepts, here are five indispensable exercises on the Am chord to be played with a metronome. (⋆ represents a metronome click)

1)	1 ⋆	3 ⋆	1 ⋆	3 ⋆
2)	2 ⋆	4 ⋆	2 ⋆	4 ⋆
3)	1 ⋆	2 ⋆	3 ⋆	4 ⋆
4)	1 ⋆	2	3 ⋆	4
5)	1	2 ⋆	3	4 ⋆

The first three examples feature the metronome click on each beat, whereas, in the last two, the click falls on 1 and 3, or 2 and 4.

Practicing with the pulse on 1 and 3 stresses the HARMONIC RHYTHM, that is, the places where the chord changes. It is very

KAPITEL 3: BEGLEITUNG

SWING

Es ist schwierig, in einem Buch Begleitung zu erklären, wenn sie doch gesehen und gehört werden muss. Trotzdem sind hier einige Tipps, die dir helfen werden, typische Fallstricke zu vermeiden:

- Die linke Hand muss für jeden Schlag frei sein! Das hindert dich daran, das Schlimmste zu tun, nämlich einen langen Beat gefolgt von einem kurzen Beat zu spielen.

- Swing ist in 4/4; darum zähle 4 Schläge.

- Die Beats 1 und 3 werden "gepresst", du musst die Saiten herunterdrücken und einen trockenen und bassigen Klang erzeugen.

- Die Beats 2 und 4 werden „geschlagen" und klingen bei sehr trockenem Sound ähnlich wie eine Snare Drum.

- Kein Schlag ist stärker als der andere; alle Anschläge müssen in der Lautstärke gleich sein. Der einzige Unterschied liegt darin, dass die Beats 2 und 4 merklich gepeitscht, 1 und 3 merklich zusammengepresst klingen.

- Spiele den gesamten Akkord; vermeide es, zu viel Bass auf 1 und 3 zu legen, und zu viel Höhen auf 2 und 4!

- Das Ziel der Begleitung ist es, wie ein Tanz zu sein. Also erfülle sie mit Leben! (Man sagt auch, dass sie wie ein Zug klingen sollte.)

Um diese Konzepte zu üben, findest du hier fünf unentbehrliche Übungen auf dem Am Akkord, die mit einem Metronom gespielt werden sollten. (⋆ steht für einen Metronom-Klick)

Die ersten drei Beispiele haben den Metronom-Klick auf jedem Schlag, während in den letzten beiden der Klick auf 1 und 3 oder 2 und 4 fällt.

Das Üben mit dem Puls auf 1 und 3 betont die HARMONISCHE RHYTHMIK, also die Stellen, wo der Akkord wechselt. Es ist

est très important d'avoir une solide sensation du un, le temps pilier (en musique indienne, la règle est de retomber sur le un avec la tonique à la fin d'un cycle). Deux et quatre représentent le côté groove du rythme. Travailler ces deux sensations est ce qui vous donnera un bon timing, il n'y a pas d'alternative.

important to have a solid feel for the 1, "the pillar beat". (In Indian music, the rule is to fallback on the 1 with the tonic at the end of a cycle). By contrast, 2 and 4 highlight the groovy side of the rhythm. Practicing these two feels will give you good timing; there is no alternative.

wichtig, ein solides Gefühl für die 1 zu haben, dem „Sockelschlag". (In der indischen Musik ist es die Regel, am Ende des Zyklus mit der Tonika wieder auf die 1 zu fallen). Im Gegensatz dazu heben 2 und 4 die groovige Seite des Rhythmus hervor. Das Üben dieser beiden Feels wird dir helfen, ein gutes Timing zu entwickeln; es gibt keine Alternative.

LA VALSE

La valse est la formule rythmique à trois temps. Même chose que pour le swing, sauf que un est écrasé, deux et trois sont fouettés. Exemple: Am / Am / Am / E7 / E7 / E7

WALTZ

The waltz is defined by its 3-beat meter, the same as swing, except that beat 1 is squashed, while beats 2 and 3 are whipped. Example: Am / Am / Am / Am / E7 / E7 / E7 / E7

WALZER

Der Walzer wird definiert durch sein drei Beats zählendes Taktmaß. Genau wie der Swing, außer dass Beat 1 gepresst wird, während die Beats 2 und 3 geschlagen werden. Beispiel: Am / Am / Am / Am / E7 / E7 / E7 / E7

LE BOLÉRO

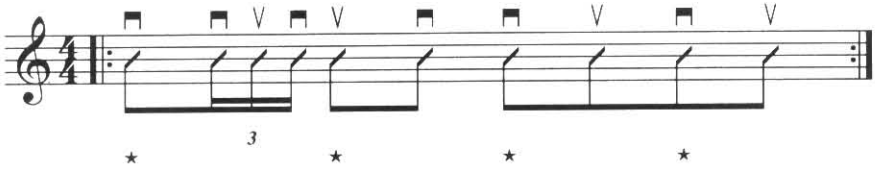
Le boléro est un rythme sud-Américain très populaire dans le jazz manouche, qu'il est indispensable de connaître (Exemples: Dm / Dm / Gm / Gm)

BOLERO

The Bolero is a South-American rhythm, very popular in Gypsy Jazz, and a must-know (Examples: Dm / Dm / Gm / Gm)

BOLERO

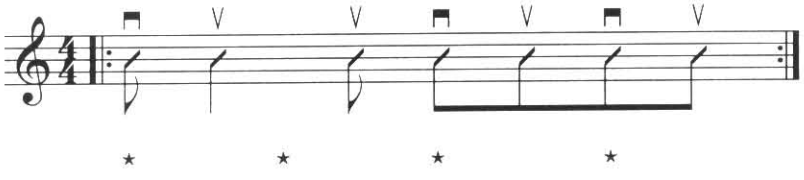
Der Bolero ist ein südamerikanischer Rhythmus, der im Gypsy Jazz sehr populär ist und darum ein absolutes Muss in deinem Repertoire sein sollte (Beispiele: Dm / Dm / Gm / Gm)



Parfois on utilise cette formule:

Sometimes this rhythm is used:

Manchmal wird dieser Rhythmus verwendet:



LA BOSSA-MANOUCHE

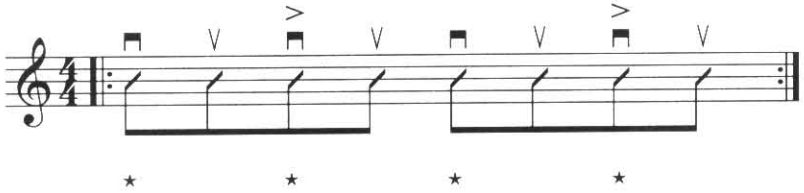
La boss-manouche est très similaire à la rhumba gitane (Ex.: Dm / Dm / Gm / Gm).

LA BOSSA-MANOUCHE

Bossa-Manouche is very similar to the Gypsy Rhumba (Example: Dm / Dm / Gm / Gm).

LA BOSSA-MANOUCHE

Der Bossa-Manouche ist dem Gypsy Rumba sehr ähnlich (Beispiel: Dm / Dm / Gm / Gm).



Voilà, pour ce qui est de l'accompagnement, nous avons fait le tour des voicings et rythmes principaux. Jouez avec le métronome, jouez avec les disques, jouez en groupe. Cherchez l'endurance et la regularité, les deux clés d'un bon accompagnement.

That's it for accompaniment! We have completed our tour of voicing and primary rhythms. Play with the metronome, play along with recordings, play in a group. Seek endurance and evenness, the two keys to good accompaniment.

Dies soll zum Thema ‚Begleitung' genügen. Wir haben damit unseren Ausflug durch Voicings und wesentliche Rhythmen abgeschlossen. Spiele mit dem Metronom. Spiele mit, wenn du dir CDs anhörst. Spiele in einer Gruppe. Strebe Ausdauer und Gleichmäßigkeit an, den beiden Schlüsseln zu einer guten Begleitung.

DEUXIEME PARTIE: IMPROVISATION

PART TWO: IMPROVISATION

TEIL ZWEI: IMPROVISATION

Qu'est-ce que l'improvisation?

L'improvisation est l'organisation en temps réel du matériel musical (contrairement à la composition où le musicien a le temps de remanier ses idées).

Voici quelques points importants pour l'improvisation:

1) Transcrire l'artiste principal du style que vous voulez étudier (ici, Django Reinhardt...). Il est primordial d'apprendre à marcher dans les pas d'un maître, d'apprendre le vocabulaire, l'interprétation, le groove avec lui. Vous trouverez à la fin du livre la démarche pour transcrire complètement un solo.
2) Apprendre le matériel de base, comme les arpèges, les gammes, etc.
3) Apprender à organizer le matériel, principalement en motifs et lignes.
4) Aller dans le pays ou la ville où est né ce style (Paris pour le jazz manouche).

La première étape pour apprendre à improviser est d'être capable de créer des motifs. Le *motif* est la plus petite idée musicale. L'enchainement des motifs va créer des séquences. Le motif permet la répétition, et le dévelopment des idées. La seconde étape est der créer des lignes. Une *ligne* est une suite d'idées non répétées. L'organisation des motifs et des lignes sous forme de questions-réponses va être la clé d'une bonne improvisation.

Il ne faut pas confondre matériel musical et improvisation. Comme beaucoup d'entre vous, la première fois que je me suis trouvé avec mon professeur de guitare à parler d'improvisation, il m'a dit quelque chose comme : « voilà une gamme de C, si tu la joues sur Am, tu as le mode mineur naturel, c'est-à-dire les notes de Cm7 plus la neuvième, la onzième et la ♭ treizième. Maintenant, joue...»

Et j'ai joué ma gamme sur mon accord et bien sûr, ça a sonné comme une gamme sur un accord, pas comme de la musique. C'est

What is improvisation?

Improvisation is the organizing of musical material in real time (as opposed to composition, where the musician has time to rework his ideas).

Here are some important points about improvisation

1) Transcribe the work of the foremost artist in the style you wish to study (in this case, Django Reinhardt). It is essential to learn to walk in the steps of a master, to learn the vocabulary, the interpretation, and the groove with him. At the end of this book, you will find directions on how to transcribe a solo completely.
2) Learn the fundamental material, such as arpeggios, scales etc.
3) Learn to organize the material, in motifs and phrases in particular.
4) Visit the country or the city where the style was born (Paris for Manouche jazz).

To learn how to improvise, the first step is to aquire the ability to create motifs. A *motif* is the smallest musical idea. Stringing together motifs creates sequences. A motif allows for repetition, and the development of ideas. The second step is to create phrases. A *phrase* is a succession of ideas which are not repeated. The organization of motifs and phrases in a question-answer format is the basic tenet of a good improvisation.

Musical material and improvisation must not be confused. Like many of you, the first time I found myself talking about improvisation with my guitar teacher, he told me something like: "Here is a C scale, if you play it as Am, you get the natural minor, that is, the notes of Cm7 plus the 9th, the 11th and the ♭13th. Now, play..."

And I played my scale on the chord and of course, it sounds like a scale on a chord, and not like music. It's a bit as if I had come to have an English

Was ist Improvisation?

Improvisation ist das Organisieren von musikalischem Material in Echtzeit (im Gegensatz zur Komposition, wo der Musiker Zeit hat, seine Ideen zu überarbeiten).

Hier sind einige wichtige Punkte zur Improvisation

1) Transkribiere das Werk des herausragenden Künstlers des Stils, den du gerne studieren möchtest (in diesem Falle Django Reinhardt). Es ist unerlässlich, dass du lernst, dem Pfad eines Meisters zu folgen, um mit ihm das Vokabular, die Interpretation und den Groove zu lernen. Am Ende dieses Buches findest du Hinweise, die dir beschreiben, wie du ein Solo komplett transkribierst.
2) Lerne das fundamentale Material wie Arpeggios, Skalen usw.
3) Lerne, das Material zu organisieren, besonders nach Motiven und Phrasen.
4) Besuche das Land oder die Stadt, wo der Musikstil geboren wurde (Paris für Jazz Manouche).

Der erste Schritt, um zu lernen, wie man improvisiert, ist das Erzeugen von Motiven. Ein Motiv ist die kleinste musikalische Idee. Wenn man Motive aneinander hängt, schafft man Sequenzen. Ein *Motiv* erlaubt Wiederholung und das Entwickeln von Ideen. Der zweite Schritt ist das Erzeugen von Phrasen. Eine *Phrase* ist eine Abfolge von Ideen, die nicht wiederholt werden. Das Organisieren von Motiven und Phrasen in einem Frage-Antwort-Format ist der Schlüssel zu einer guten Improvisation.

Musikalisches Material und Improvisation dürfen nicht miteinander verwechselt werden. Wie sicherlich viele von euch hörte ich von meinem Gitarrenlehrer, als wir das erste Mal über das Improvisieren sprachen, in etwa folgendes: „Hier ist eine C-Skala. Wenn du sie wie Am spielst, erhältst du Natürlich Moll, das heißt die Töne von Cm7 plus die None, die Undezime und die kleine Tredezime. So, jetzt spiel' mal..."

Und so spielte ich meine Skala über dem Akkord, und natürlich klang das auch wie eine Skala über einem Akkord und nicht wie

un peu comme si j'étais venu prendre un cours d'anglais, qu'il m'avait mis un dictionnaire dans les mains en disant : « parle ! »

Je n'ai compris que bien plus tard que la fondation à connaître sur la guitare est représentée par six formes de base, et un organization basique de ce matériel en motifs, avant d'aller plus loin.

lesson, and the teacher had put a dictionary in my hands and said, "Speak!"

I understood, only much later, that the essential knowledge on the guitar consists of six fundamental patterns and a basic organization of this material in motifs; only then could I go further.

Musik. Es war ein bisschen so, als ob ich zu einer Englischstunde gekommen wäre und der Lehrer hätte ein Wörterbuch in meine Hände gelegt und gesagt: „So, jetzt sprich'!"

Erst als ich viel später begriffen habe, dass die Wissensgrundlage auf der Gitarre aus sechs Grundmustern besteht und aus einer grundlegenden Organisation dieses Materials in Motiven, konnte meine Entwicklung überhaupt weitergehen.

LES SIX FORMES BASIQUES POUR L'IMPROVISATION

Improviser sur une guitare est très different d'improviser sur un saxophone ou une clarinette : en effet, la conception mathématique de cet instrument est une conception géometrique, c'est-à-dire que l'on va penser formes d'accords sur le manche alors qu'un saxophone aura plutôt tendance à penser aux notes de son mode. La plupart des grands guitaristes (comme Django, Wes Montgomery ou George Benson) n'avaient aucune notion de théorie musicale. Mais ils ont compris que tout marche par formes sur la guitare. Cette comprehension de la logique de l'instrument plus un talent naturel d'organisation du matériel ont fait d'eux les grands musiciens que l'on connaît. Il y a trois formes mineures de base et trois formes majeures de base qui vous serviront de repère toute votre vie, et qui vous permettront d'avoir une vision de chaque morceau sur tout le manche.

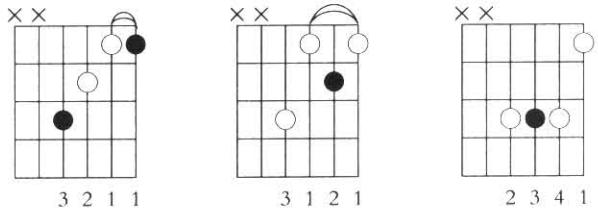
6 FUNDAMENTAL PATTERNS FOR IMPOVISATION

Improvising on the guitar is very different from improvising on the saxophone or the clarinet: indeed, the mathematical concept for this instrument is a geometric concept, which means that one thinks of the shapes of the chords on the neck (whereas a saxophone player will tend to think of the notes of the mode etc...). Most of the great guitar players (like Django, Wes Montgomery or George Benson) had no knowledge of music theory, but they understood that everything works by shapes on the guitar. This understanding of the logic of the instrument, combined with a natural talent for organizing material, made them the great musicians we know. There are three basic minor shapes and three basic major shapes which may serve as reference for the rest of your life, and will provide you with a vision of each portion of the entire fretboard.

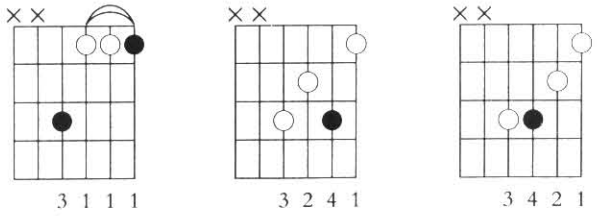
6 FUNDAMENTALE GRIFFBILDER FÜR DIE IMPROVISATION

Das Improvisieren auf der Gitarre unterscheidet sich enorm vom Improvisieren auf dem Saxophon oder der Klarinette: Tatsächlich ist das mathematische Konzept für dieses Instrument ein geometrisches Konzept, was bedeutet, dass man in den Griffbildern denkt, die die Akkorde auf dem Gitarrenhals haben (wogegen ein Saxophonspieler mehr dazu neigt, an die Töne, den Mode etc. zu denken). Die meisten großen Gitarristen (wie Django, Wes Montgomery oder George Benson) besaßen keine Kenntnisse der Musiktheorie, aber sie verstanden, dass alles auf der Gitarre sich um Griffbilder dreht. Dieses Verständnis der Logik des Instrumentes in Kombination mit einem natürlichen Talent, musikalisches Material zu organisieren, machte sie alle zu den großartigen Musikern, als die wir sie kennen. Es gibt drei grundsätzliche Moll-Griffe und drei grundsätzliche Dur-Griffe, die dir für den Rest deines Lebens als Referenz dienen können. Sie liefern dir außerdem eine visuelle Vorstellung jedes Stückes auf dem gesamten Gitarrenhals.

3 FORMES MAJEURES
3 MAJOR SHAPES
3 DUR-GRIFFE



3 FORMES MINEURES
3 MINOR SHAPES
3 MOLL-GRIFFE

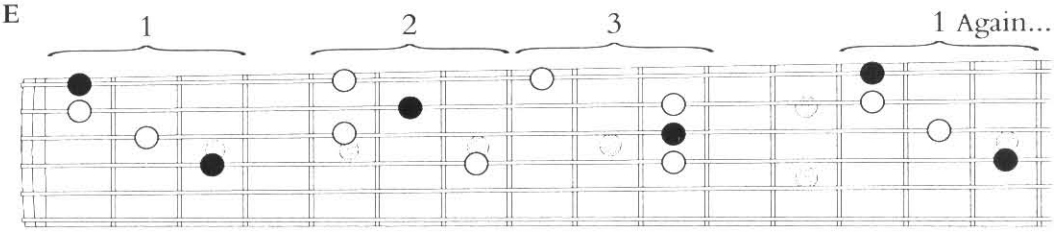


Donc, chaque accord aura trois locations différentes par octave sur le manche. Voici une vue horizontale de chaque groupe de formes:

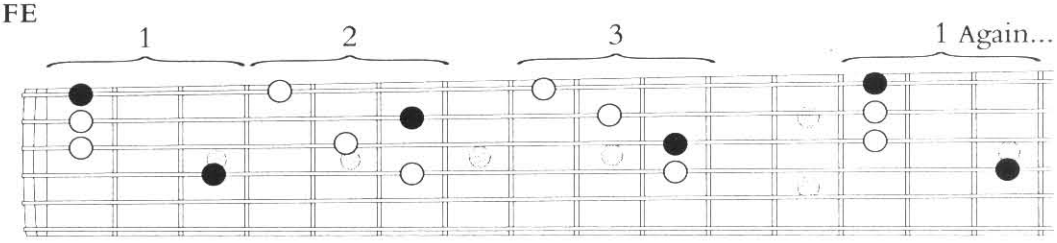
Thus each chord will have three different locations per octave on the fretboard. Here is a horizontal view of each group of shapes:

Also wird jeder Akkord pro Oktave an drei verschiedenen Stellen auf dem Gitarrenhals zu finden sein. Hier ist eine horizontale Ansicht jeder einzelnen Gruppe von Griffen:

FORMES MAJEURES
MAJOR SHAPES
DUR-GRIFFE



FORMES MINEURES
MINOR SHAPES
MOLL-GRIFFE



Comment pratiquer l'improvisation avec ces six formes?

(Note: Tous les éxemples sont écrits de par le fait que c'est un livre. Je vous conseille d'appliquer les prochaines étapes directement sur votre instrument, à l'oreille : Repérez visuellement vos formes, mai aussi écoutez attentivement le son de chaque note! L'improvisation est un art oral, il faut toujours garder cela en tête)

1) Prennons une progression typique du jazz manouche:

So how do you practice improvisation with these six shapes?

(Note: All examples are written due to the fact this is a book. I suggest applying the next steps directly to your instrument by ear: Locate the shapes visually, but also carefully listen to the sound of each note! Improvisation is an aural art form; always keep that in mind.)

1) Consider a typical progression in Gypsy jazz

Wie übst du nun also das Improvisieren anhand dieser sechs Griffbilder?

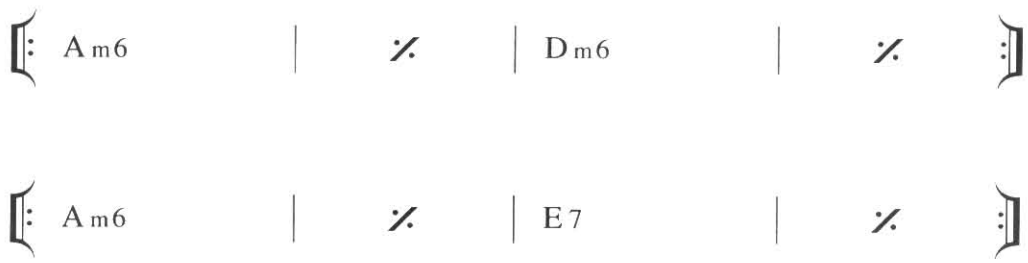
(Beachte, dass alle Beispiele schriftlich sind aufgrund der Tatsache, dass dies ja ein Buch ist. Ich würde dir aber vorschlagen, die nächsten Schritte direkt an deinem Instrument vorzunehmen, nämlich nach Gehör: Lokalisiere die Griffe visuell, aber höre dir auch sorgfältig den Klang jedes einzelnen Tones an! Improvisation ist eine das Gehör ansprechende Kunstform; behalte das immer im Hinterkopf!)

1) Lass' uns eine typische Gypsy Jazz Akkordfolge betrachten

2) Isolez les patterns éssentiels de deux accords (il y en a deux dans cette progression), puis enregistrez-les dans votre minidisk, cassette enregistreur. Accompagnez –vous pendant au moins trois à quatre minutes non stop. Ensuite, enregistrez la grille complète.

2) Isolate the essential patterns for two chords (there are two in this progression), then record them with you MiniDisk, tape recorder, etc... accompanying yourself for at least 3 to 4 minutes non-stop. Next record the entire lead sheet.

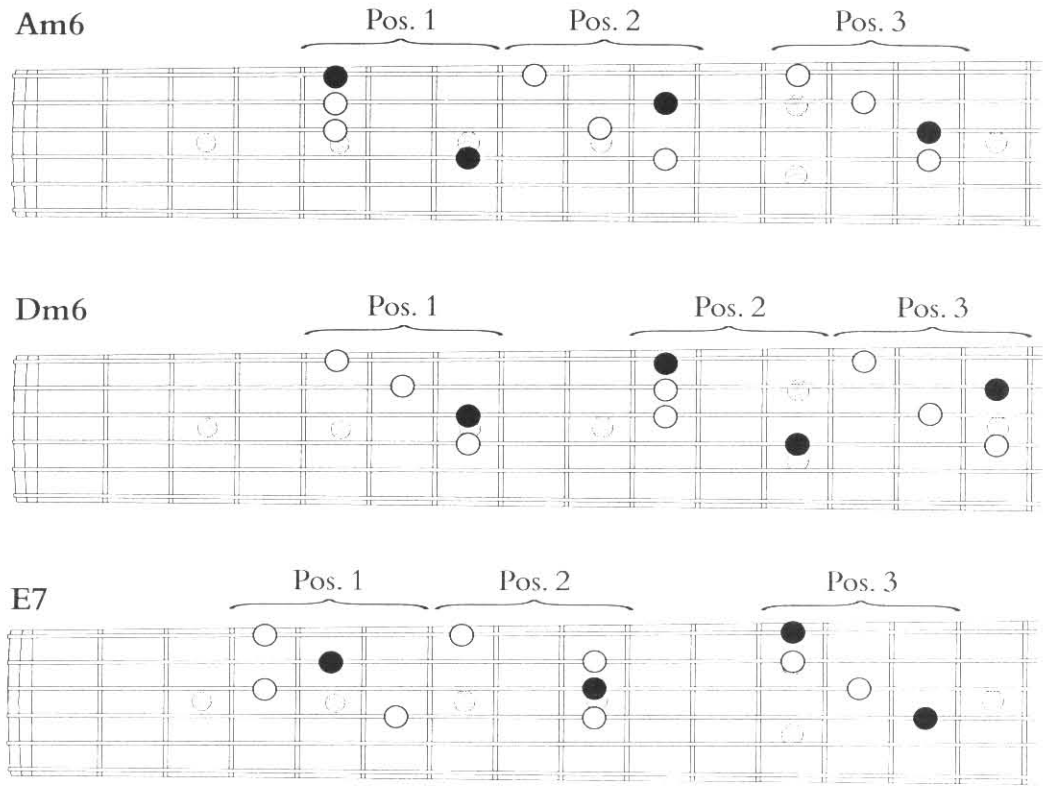
2) Isoliere die wesentlichen Griffbilder für zwei Akkorde (es gibt zwei in dieser Akkordfolge). Dann nimm' sie auf Mini-Disk oder deinem Kassettenrekorder usw. auf. Begleite dich selbst mindestens 3 bis 4 Minuten lang ohne Unterbrechung. Nimm' als nächstes das gesamte Lead Sheet auf.



3) Cherchez pour chaque accord ses trois positions de formes basiques sur le manche. (Pour l'instant en evitant les cordes a'vide)

3) For each chord, find the 3 positions of their basic shapes on the neck. (For now, avoiding open strings)

3) Finde für jeden Akkord die drei Positionen seiner grundlegenden Griffbilder auf dem Gitarrenhals. (Im Moment vermeiden wir noch Leersaiten.)



4) Prennez la première progression (ici Am6 / Dm6), plaquez sur les premiers temps de chaque accord la position un, en laissant bien sonner. Ensuite, répétez le même exercice pour les positions deux et trois. Le but de cet exercice est d'apprendre à repérer les changements d'accords dans une même zone du manche, et à les controller rythmiquement (soyez sûr de bien plaquer l'accord sur le un, de façon claire). Vous devez arriver à un point où vous anticipez longtemps à l'avance la prochaine Forme.

4) Learn the first progression (here Am6 / Dm6); play it in 1st position on the first beat of each chord, letting it ring. Next, repeat the same exercise for positions 2 and 3. The goal of this exercise is to learn to spot chord changes within the same area ["zone"] of the fretboard, and to gain control of them rhythmically. Make sure to deliver the chord on 1, cleanly. You must get to the point where you can anticipate the next shape well in advance.

4) Lerne die erste Akkordfolge (hier Am6 / Dm6). Spiele sie in der 1. Position auf dem ersten Beat jedes Akkordes, indem du ihn klingen lässt. Wiederhole als nächstes die gleiche Übung für die Positionen 2 und 3. Das Ziel dieser Übung ist es, Akkordwechsel entdecken zu lernen, die auf dem Hals innerhalb des gleichen Bereichs ["Zone"] liegen, und diese rhythmisch unter Kontrolle zu bringen. Stell' sicher, dass du den Akkord auf 1 sauber spielst. Du musst an den Punkt gelangen, wo du den nächsten Griff schon weit im Voraus vorhersehen kannst.

Appliquez ce même exercice à la seconde progression (Am6 / E7), puis à la forme complète.

Apply the same exercise to the second progression (Am6 / E7), then to the entire form.

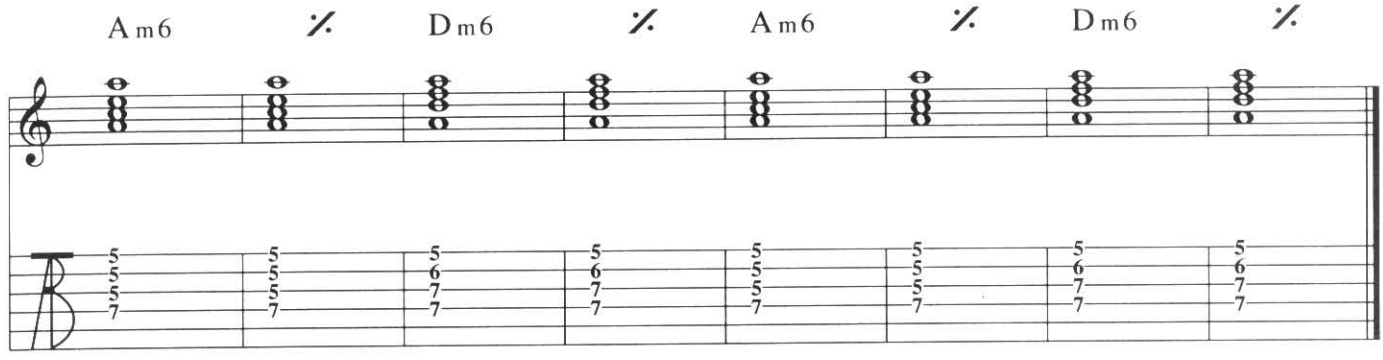
Wende die gleiche Übung für die zweite Akkordfolge an (Am6 / E7), dann für das gesamte Schema.

Exemple pour la progression un (Am6/ Dm6), deux fois par position:

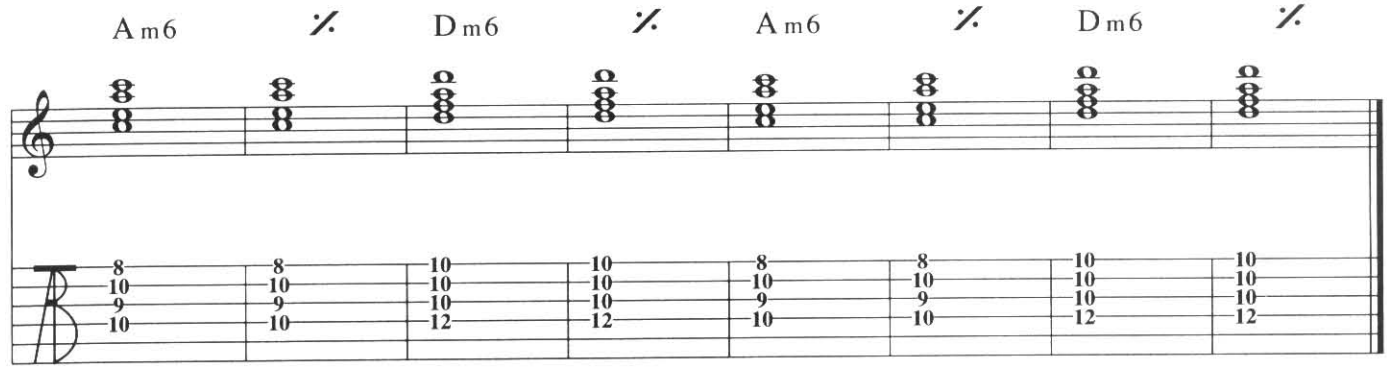
Example For Progression 1 (Am6 / Dm6), play twice per position:

Beispiel für die Akkordfolge 1 (Am6 / Dm6), zweimal pro Position:

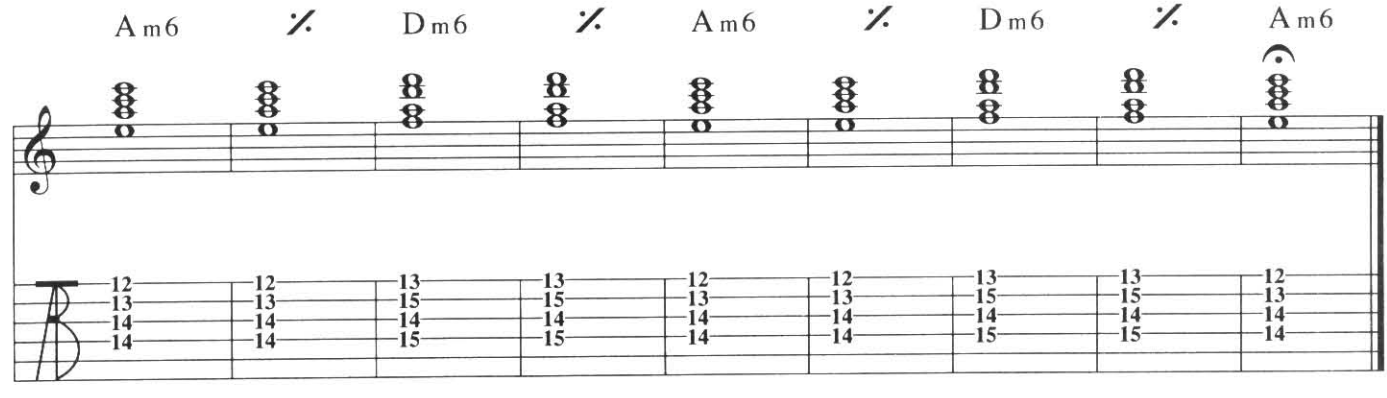
Position 1



Position 2



Position 3



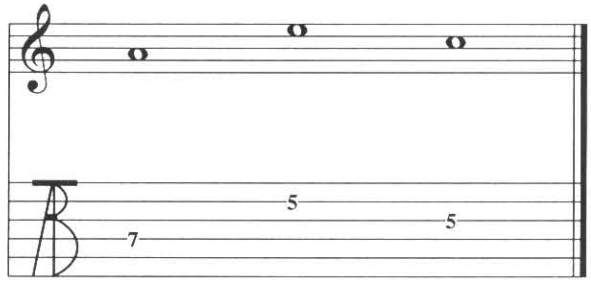
5) Choisissez un fragment de deux, trois, ou quatres notes de la première forme. J'ai choisi trois notes de Am en position un pour l'exemple. Un fragment est une suite de notes qui n'a pas encore été mise en rythme.

5) Pick a fragment of two, three or four notes from the first shape (I chose 3 notes from Am in Position 1 for the example below). A *fragment* is a collection of notes which has not yet been put to rhythm.

5) Such' dir ein Fragment zwei, drei oder vier Tönen aus dem ersten Griff aus. (Ich habe zum Beispiel drei Töne aus Am in der Position 1 ausgewählt). Ein Fragment ist eine Ansammlung von Tönen, die noch nicht in einen Rhythmus gebracht worden sind.

Position 1

Am6 (fragment)

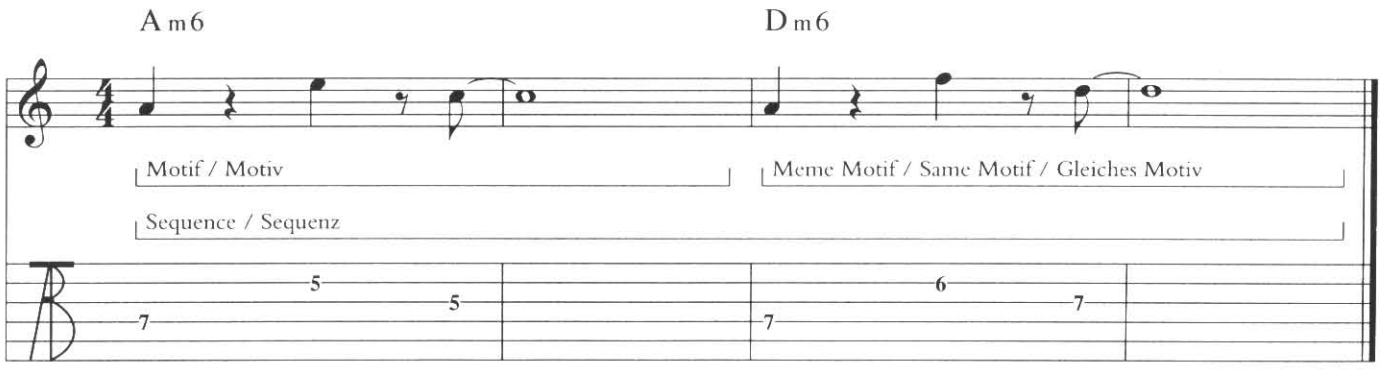


6) Mettez ce fragment en rythme (essayez plein de formules) : il devient alors un motif. Dans un deuxième temps, reportez la même idée sur Dm, en changeant les notes qui ne font plus partie de l'accord : restez sur les mêmes cordes. Nous sommes maintenant en présence d'une séquence. Ensuite, jouez cette séquence pas dessus votre accompagnement jusqu'à ce qu'elle sonne naturelle : soyez sûr de votre technique main droite (dans ce cas, que des coups vers le bas), de votre son, d'avoire une vision bien claire des formes...

6) Set this fragment to rhythm trying many patterns: it then becomes a motif. Next, transpose the same [rhythmic] idea to Dm, changing the notes which are no longer part of the chord: stay on the same strings. We are now dealing with a sequence. Then, play this sequence along with your accompaniment until it sounds natural. Check your right hand technique (in this case, only down strokes), check your sound, and maintain a clear vision of the shapes...

6) Bringe dieses Fragment in einen Rhythmus, indem du viele Muster ausprobierst: Damit wird es zu einem Motiv. Als nächstes transponierst du die gleiche [rhythmische] Idee nach Dm, indem du die Noten änderst, die nicht mehr Teil des Akkordes sind: Bleibe auf denselben Saiten. Jetzt haben wir es mit einer Sequenz zu tun. Spiele danach diese Sequenz zusammen mit deiner Begleitung, bis es natürlich klingt. Überprüfe die Technik deiner rechten Hand (in diesem Fall nur Abwärtsschläge), überprüfe deinen Sound und behalte eine klare visuelle Vorstellung der Griffe im Hinterkopf.

Position 1

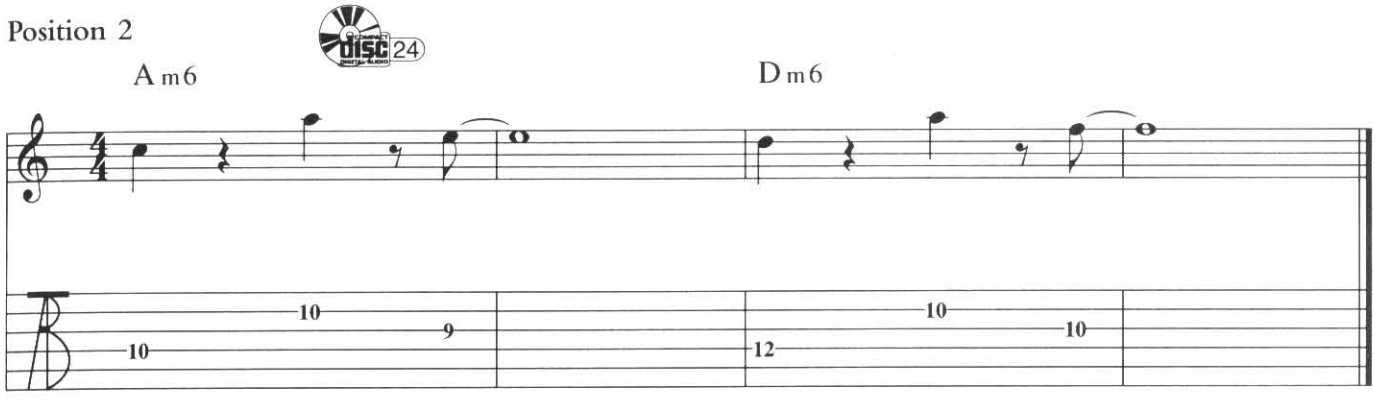


7) Appliquez cette séquence aux deux autres positions de la première progression, puis à la seconde et la grille complète. Exemple pour progression un, positions deux et trois:

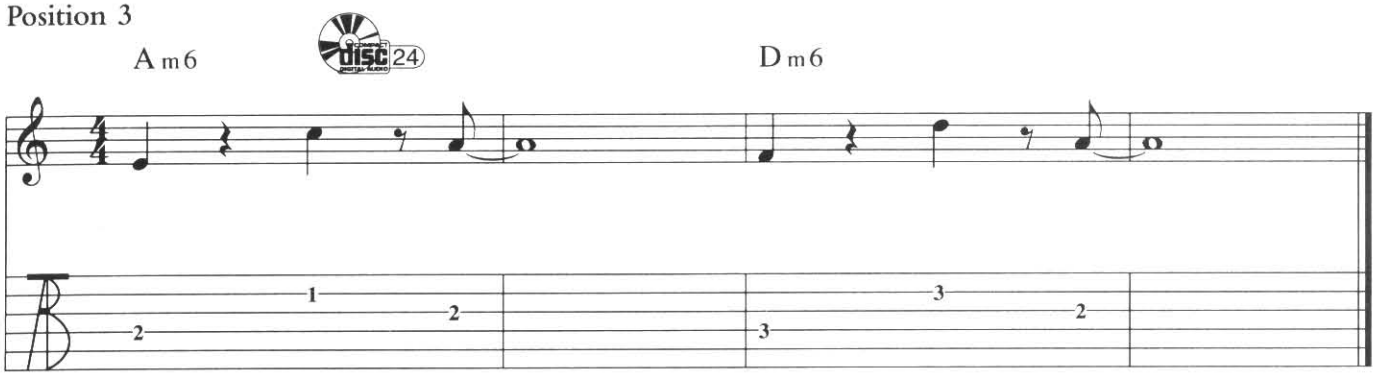
7) Apply this sequence to the two other positions of the first progression, then to the second progression, and finally to the entire lead sheet. (Ex. for Progression 1, positions 2 and 3).

7) Wende diese Sequenz bei den anderen beiden Positionen der ersten Akkordfolge an, dann bei der zweiten Akkordfolge und schließlich beim kompletten Lead Sheet. (Bsp. für Akkordfolge 1, Positionen 2 und 3) .

Position 2



Position 3



8) Répétez ces étapes en changeant de fragment, ou en gardant le même fragment, mais en choisissant un nouveau motif. Vous pouvez aussi jouer un motif sur la première moitié de la grille, un autre motif sur la seconde moitié, un motif similaire sur Am et Dm, et un différent sur E7. Les possibilités sont quasi infinies. Ensuite, changez de morceau!

8) Repeat these steps, changing fragments, or keeping the same fragment but picking a new motif. You can also play a motif on the first half of the lead sheet, another motif on the second half, or a similar motif on Am and Dm, a different one on E7, etc... The possibilities are almost infinite. Next, move on to another piece!

8) Wiederhole diese Schritte, indem du das Fragment änderst, oder das gleiche Fragment behältst, aber ein neues Motiv aussuchst. Du kannst auch ein Motiv während der ersten Hälfte des Lead Sheets spielen und ein anderes Motiv während der zweiten Hälfte oder ein ähnliches Motiv bei Am und Dm und ein anderes bei E7 etc. Den Möglichkeiten sind fast keine Grenzen gesetzt. Als nächstes begib' dich an ein anderes Stück!

Pratiquez bien ces étapes une par une, et très vite, vous pourrez les manipuler instantanément...

Practice these steps one at a time, and very soon, you will be able to manipulate them instantaneously.

Wenn du diese Schritte einen nach dem anderen übst, wirst du sehr bald schon in der Lage sein, sie aus dem Stegreif zu handhaben.

ÉXTENSION DU MATÉRIEL: FORMES COMPLÈTES

Voici maintenant les arpèges mineurs et majeurs dans leurs formes complètes : trois positions verticales, correspondant à l'extension des formes basiques, et deux positions horizontales correspondant à un mélange de plusieurs positions. Ces dernières sont pratiques pour passer d'une region à une autre du manche. Je les appelle: positions ouvertes.

EXPANDING ON THE SUBJECT MATTER: COMPLETE SHAPES

Now, here are the minor and major arpeggios in their complete forms: three vertical positions, corresponding to the expansion of the [3] basic shapes, and two horizontal positions corresponding to a mix of several positions. The later are handy in moving from one area of the fretboard to another. I call them "open positions".

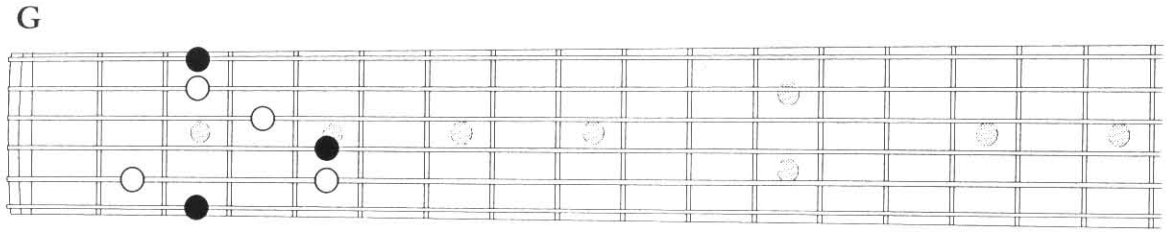
ERWEITERUNG DES THEMATISCHEN GEGENSTANDES: KOMPLETTE GRIFFFIGUREN

Hier sind nun die Moll- und Dur-Arpeggios in ihren kompletten Formen: drei vertikale Positionen, die der Erweiterung der [3] Grundgriffe entsprechen, und zwei horizontale Positionen, die einer Mischung aus mehreren Positionen entsprechen. Die letzteren sind praktisch, wenn man sich auf dem Gitarrenhals von einer Zone zu einer anderen bewegt. Ich nenne sie "weite Positionen".

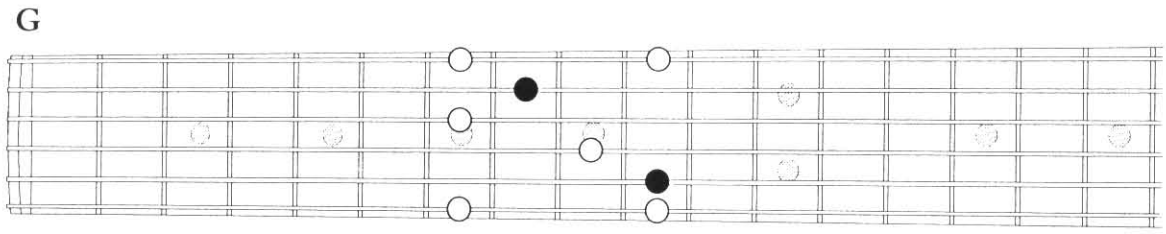
FORMES MAJEURES
MAJOR SHAPES
DUR-GRIFFE

Fermé
Close
Eng

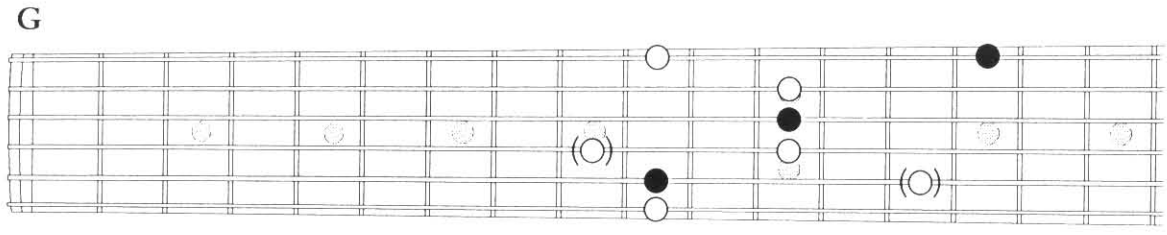
I)



II)

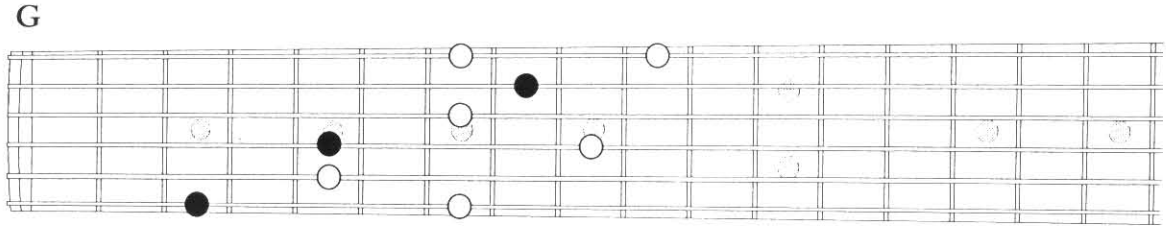


III)

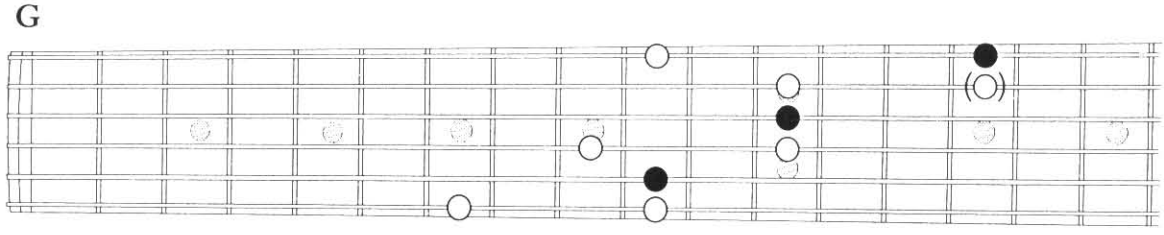


Ouvert
Open
Weit

IV)



V)



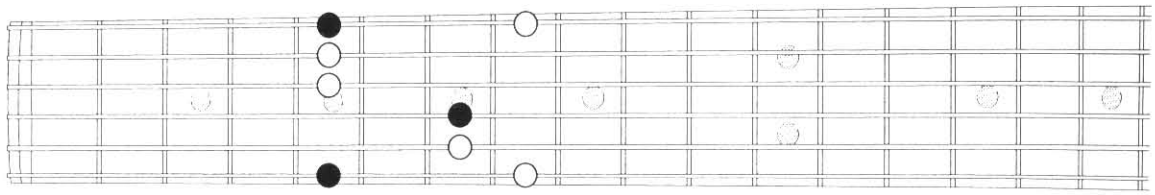
FORMES MINEURES
MINOR SHAPES
MOLL-GRIFFE

disc 26

Fermé
Close
Eng

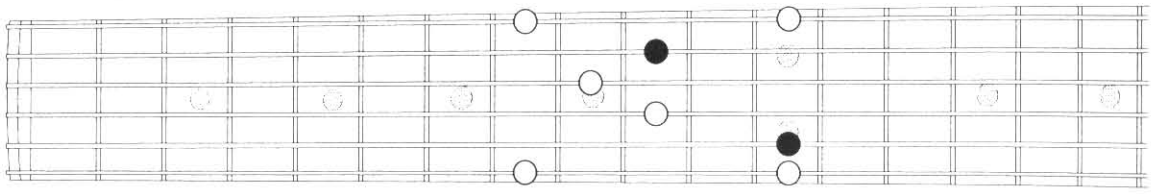
A Minor

I)



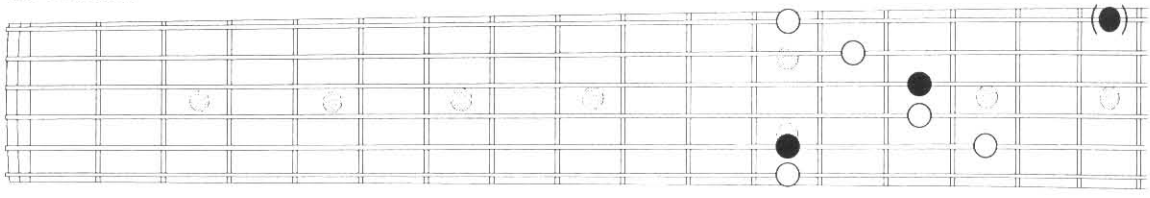
A Minor

II)



A Minor

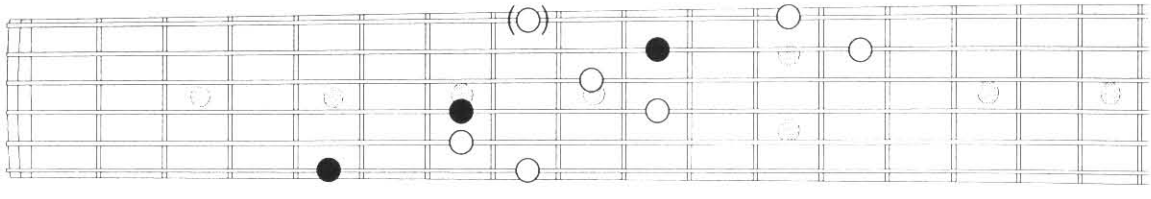
III)



Ouvert
Open
Weit

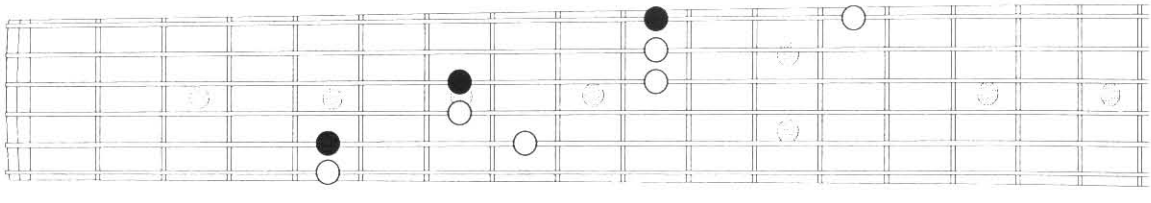
A Minor

IV)



D Minor

V)



Voici quatres études sur la grille type en Am d'un morceau comme Minor Swing.

Dans la première, vous allez monter et descendre les arpèges dans les trois zones de chaque accord. Travaillez d'abord la zone un, puis la deux, puis la trois avant de jouer l'étude complète et de les enchaîner.

La seconde et la troisième sont des exercices d'improvisation. Le but est de monter uniquement (Étude Deux) ou de descendre uniquement (Étude Trois) les arpèges en ne jouant pas deux fois de suite la même position. Apprenez ces études, et ensuite essayez d'improviser dans le même esprit : méfiez-vous, c'est plus dur qu'il n'y paraît !

Comme d'habitude, ne cherchez pas la vitesse au début, mais la propreté du son, la bonne execution technique des arpèges. Ensuite, faites vos propres études sur différents types de progressions, comme dans l'Étude Quatre, basée sur les huit dernières mesures de **"All of Me."**

There are four studies on a typical lead sheet for a piece such as minor swing in A minor.

In the first one, you will go up and down arpeggios in the three areas [of the neck, or "zones"] for each chord. Work first on zone 1, then 2, then 3 before playing the complete study and stringing them together.

The second and third [studies] are exercises in improvisation. The goal is to go exclusively up (Study 2) or exclusively down (Study 3) the arpeggios, without playing in the same position twice. Learn these studies, then try to improvise in the same style; Beware, this is harder than it seems!

As usual, do not seek speed at first, but rather, a clean sound and a technically adequate rendition of the arpeggios. Next, make up your own studies on various types of progressions, as in Study 4, which is based on the last eight measures of **"All of Me."**

Hier sind vier Etüden auf einem Lead Sheet, das typisch ist für ein Stück wie z.B. einen Moll-Swing in Am.

In der ersten wirst du in den drei Bereichen [des Halses, oder "Zonen"] für jeden Akkord Arpeggios auf- und abwärts gehen. Arbeite zuerst an der Zone 1, dann 2, schließlich 3, bevor du die komplette Etüde spielst und sie aneinander hängst.

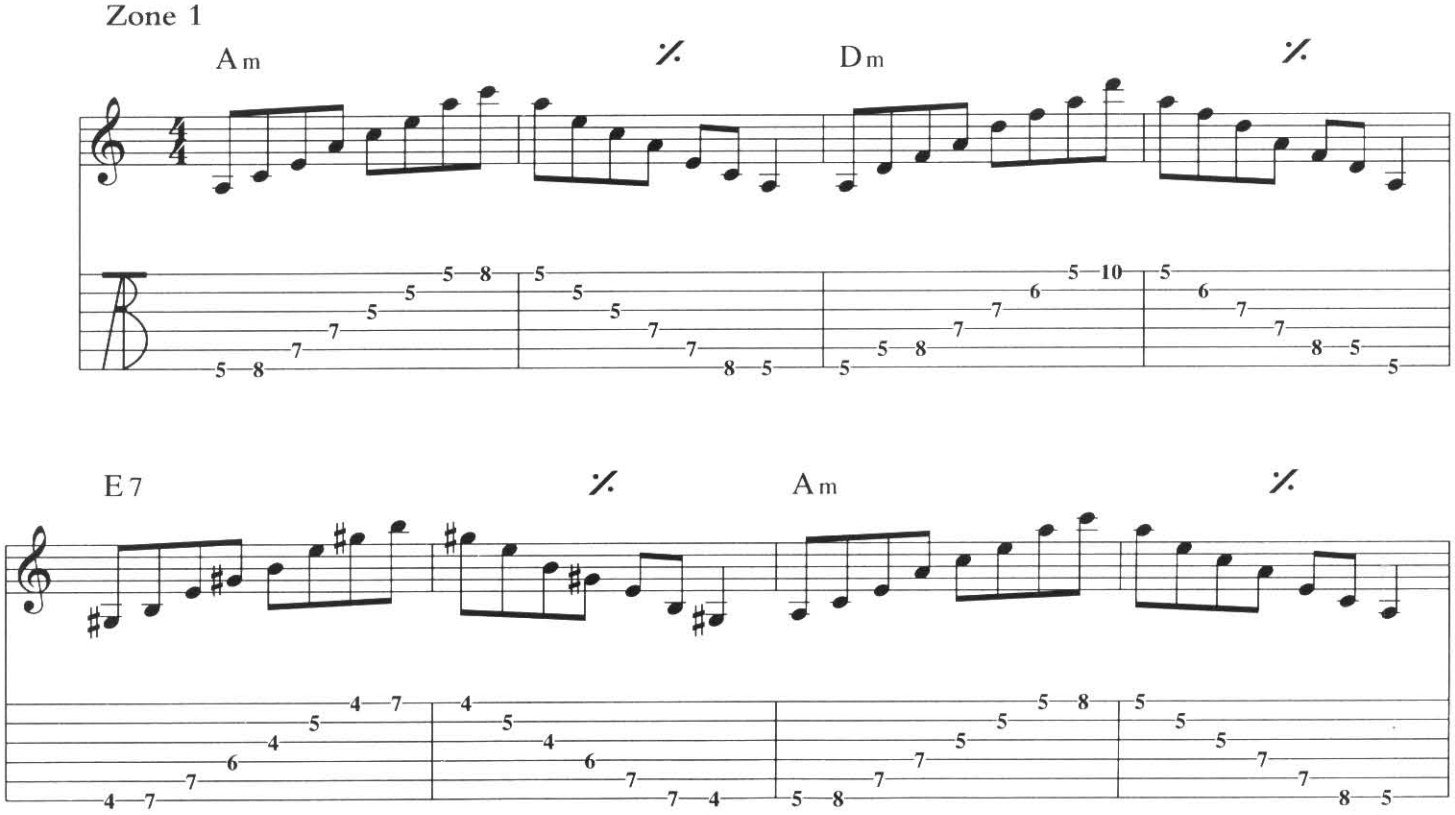
Die zweite und die dritte [Etüde] sind Übungen zur Improvisation. Das Ziel ist, die Arpeggios ausschließlich aufwärts (Etüde 2) oder ausschließlich abwärts (Etüde 3) zu gehen, ohne dass du zweimal in der gleichen Position spielst. Lerne diese Etüden. Dann versuche, im gleichen Stil zu improvisieren: Sei dir aber im Klaren, dass das schwieriger ist, als es scheint!

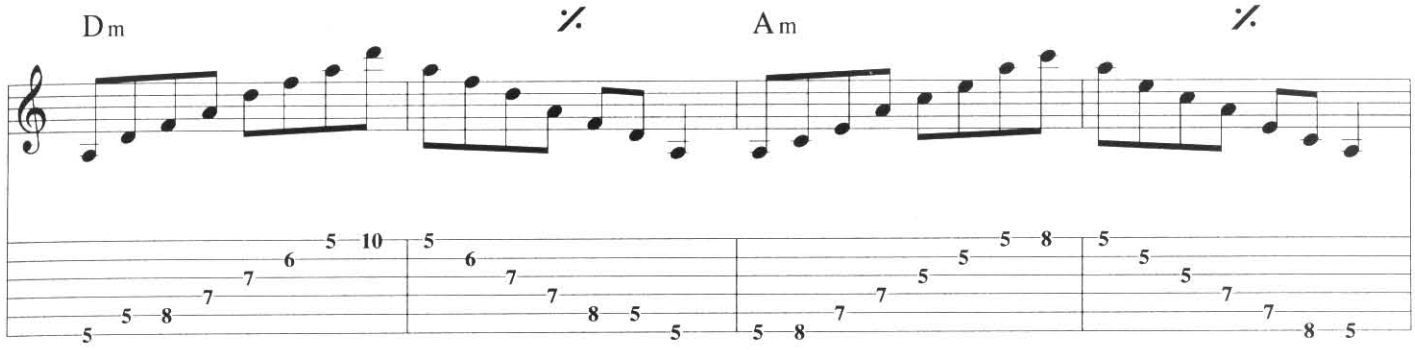
Wie üblich solltest du nicht zuerst auf Schnelligkeit zielen, sondern auf einen sauberen Klang und eine technisch adäquate Ausführung des Arpeggios. Erfinde als nächstes deine eigenen Etüden zu verschiedenen Arten von Akkordfolgen so wie in Etüde 4, die auf den letzten acht Takten von **"All of Me"** basiert.

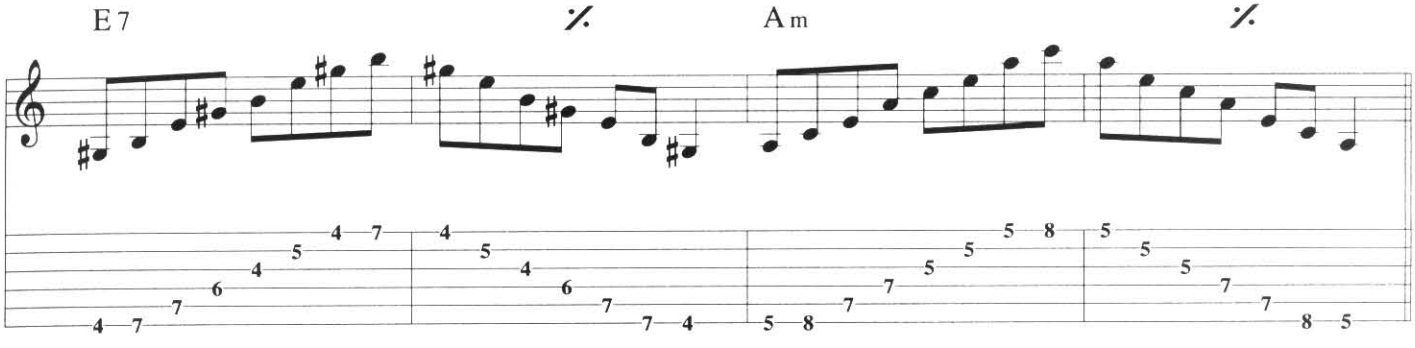
ÉTUDE No. 1 — STUDY No. 1 — ETÜDE Nr. 1

disc 27

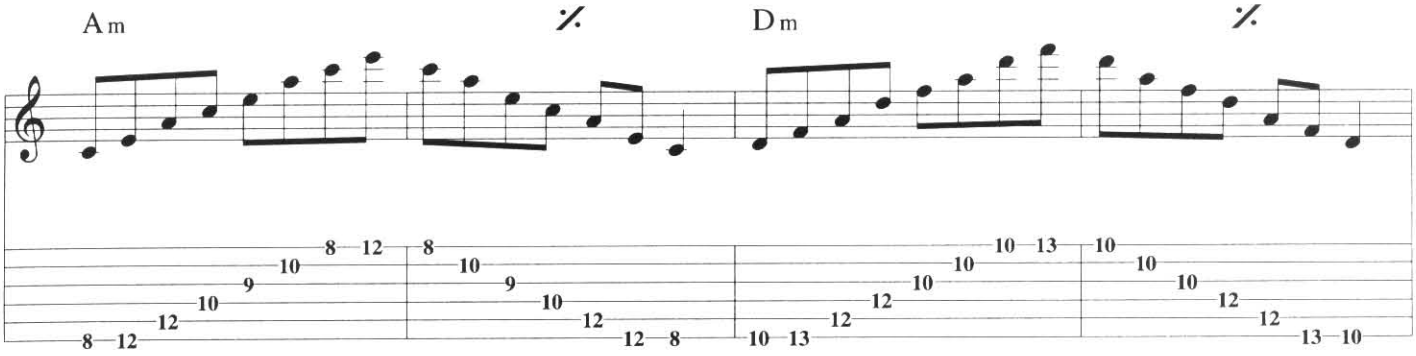
Zone 1

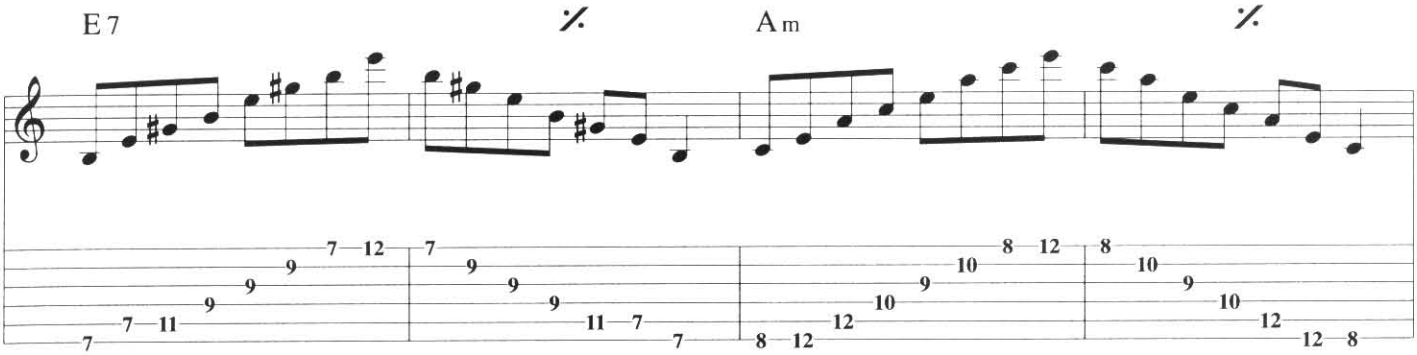


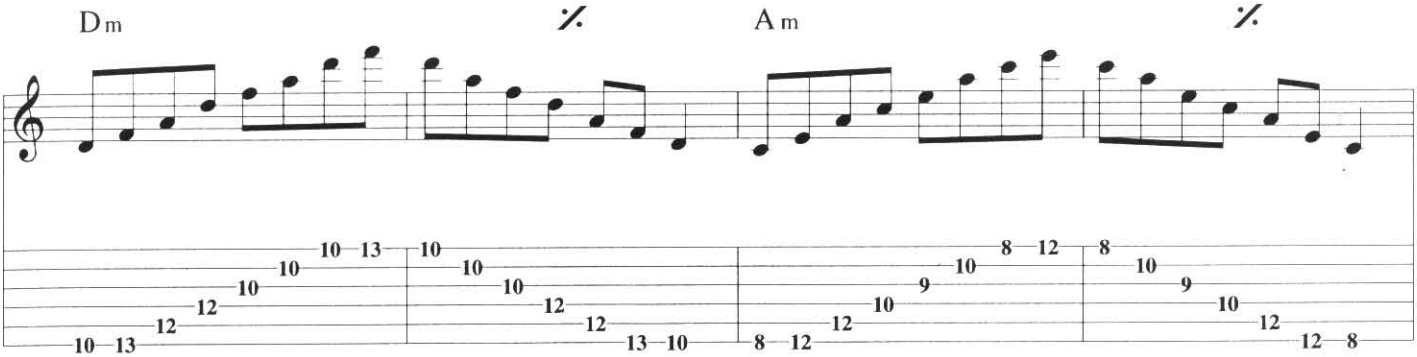


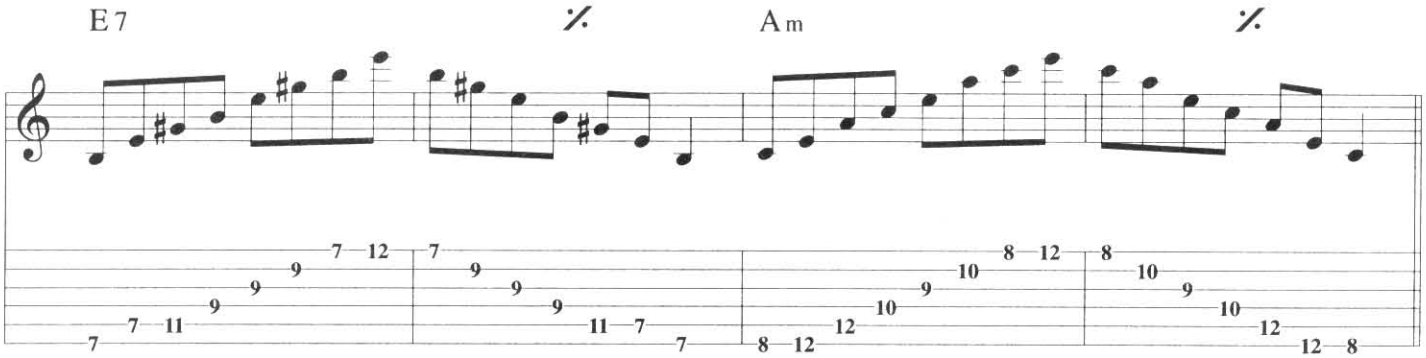


Zone 2

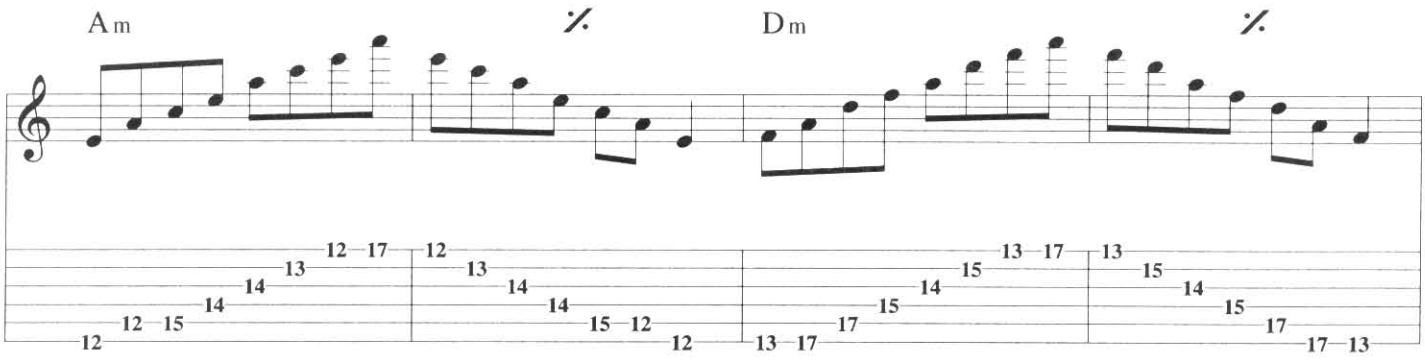


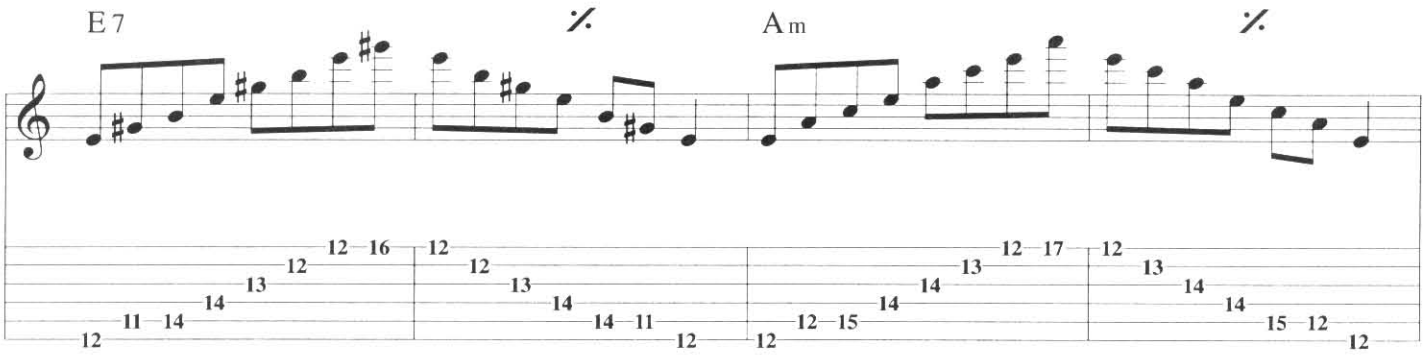


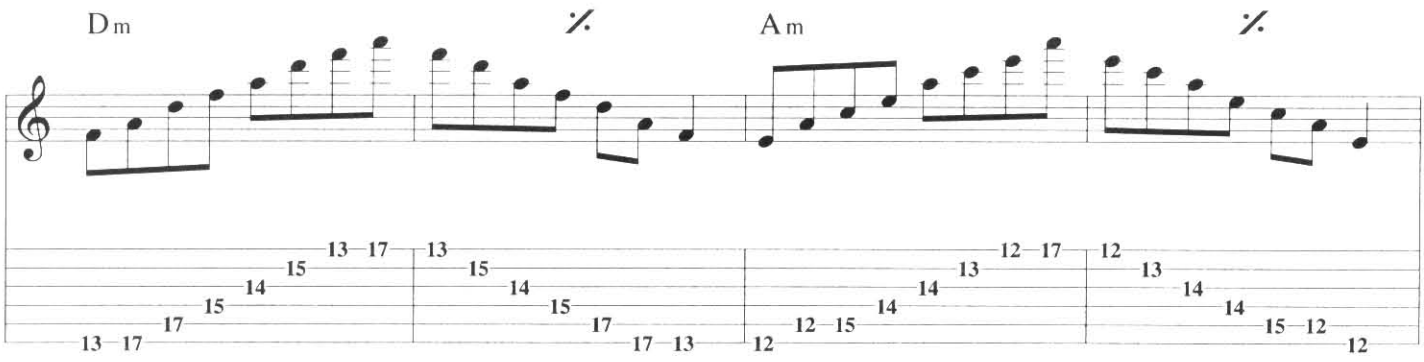


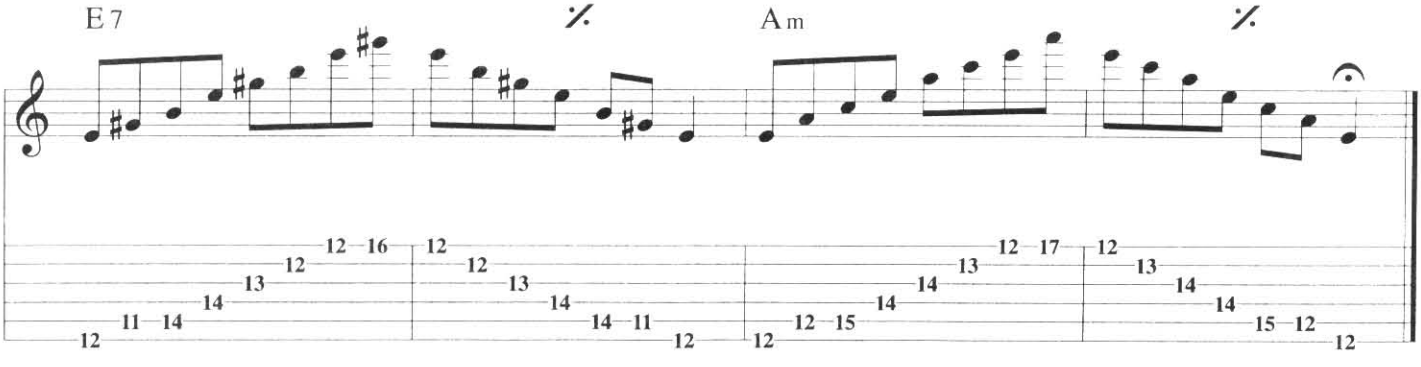


Zone 3

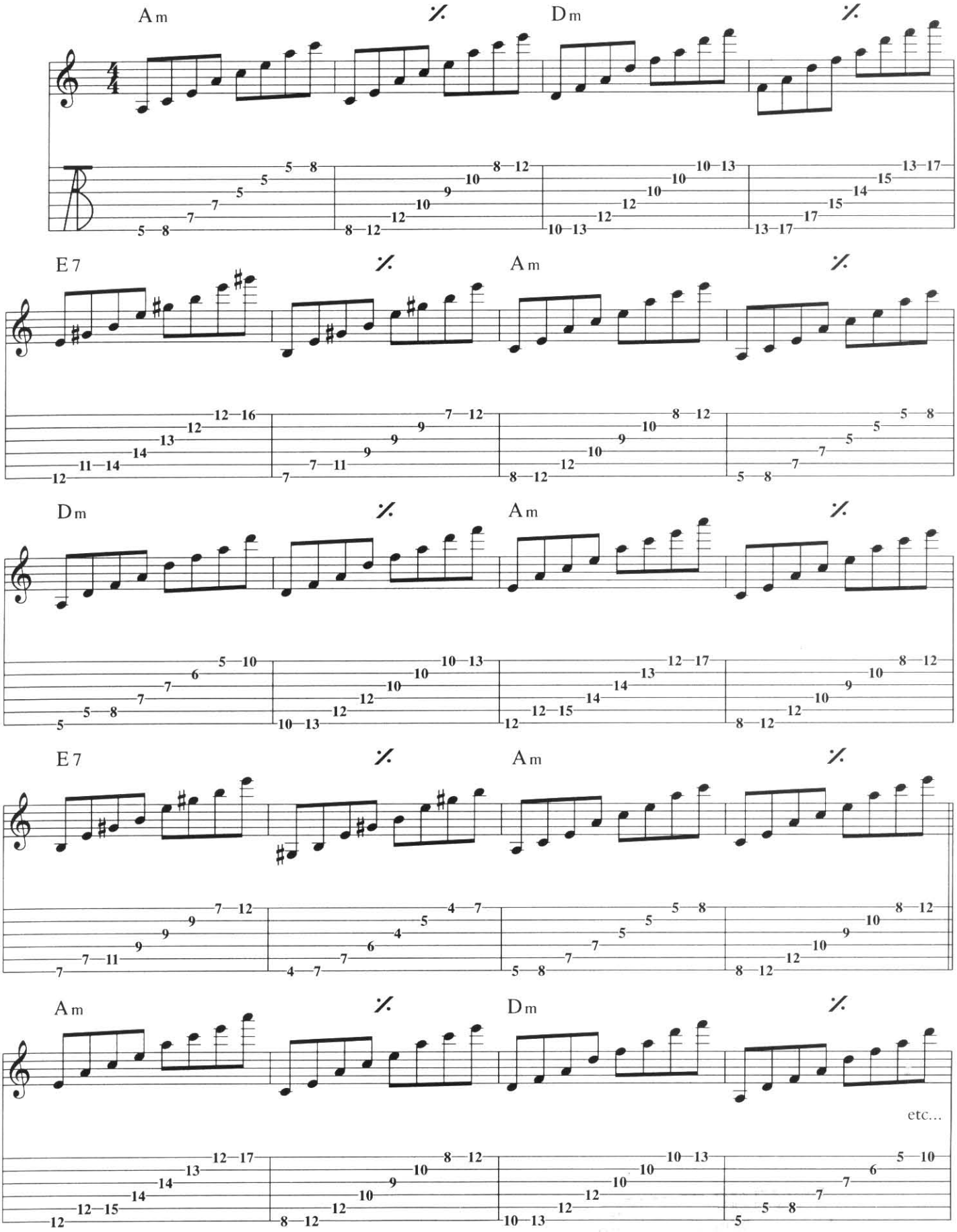
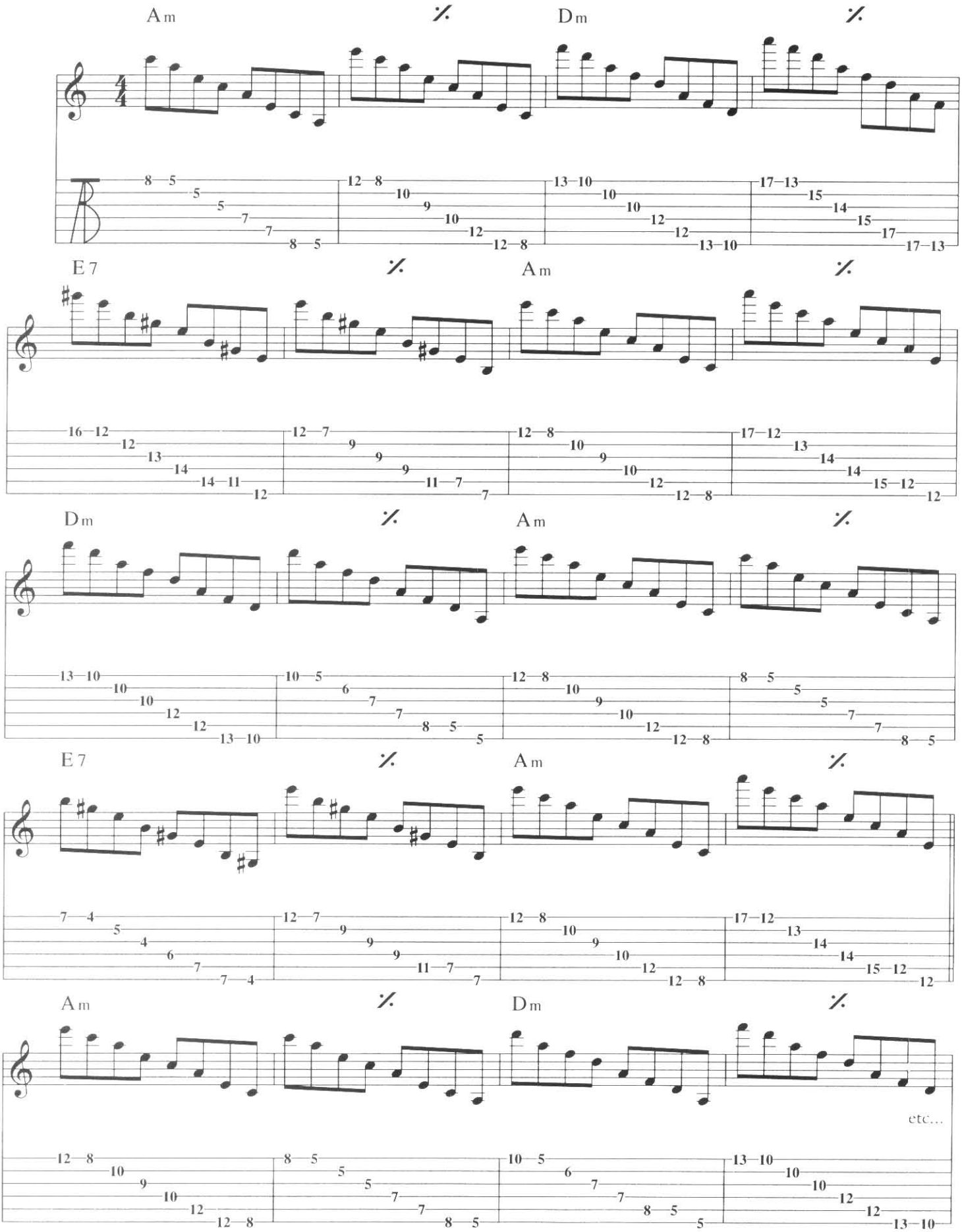
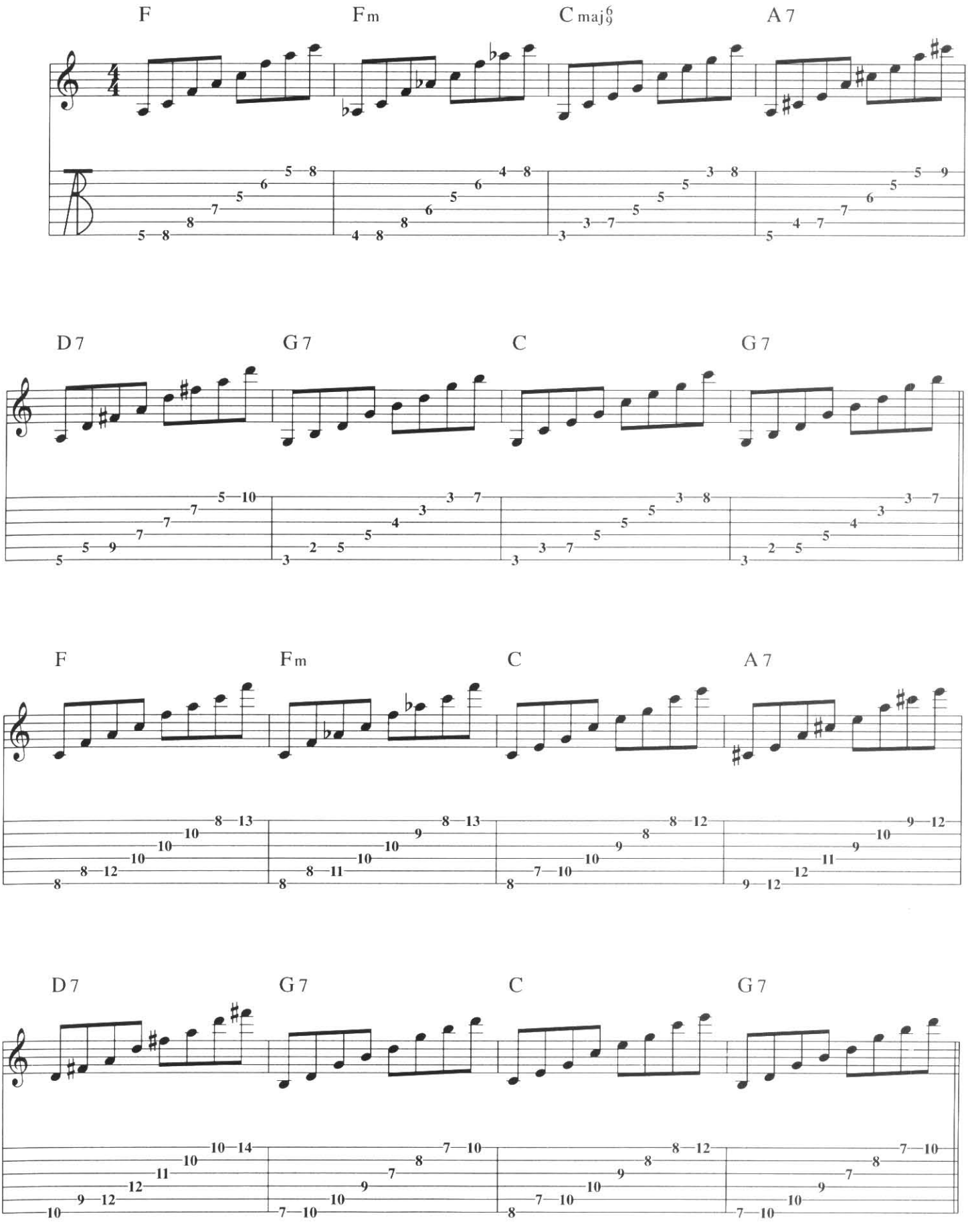
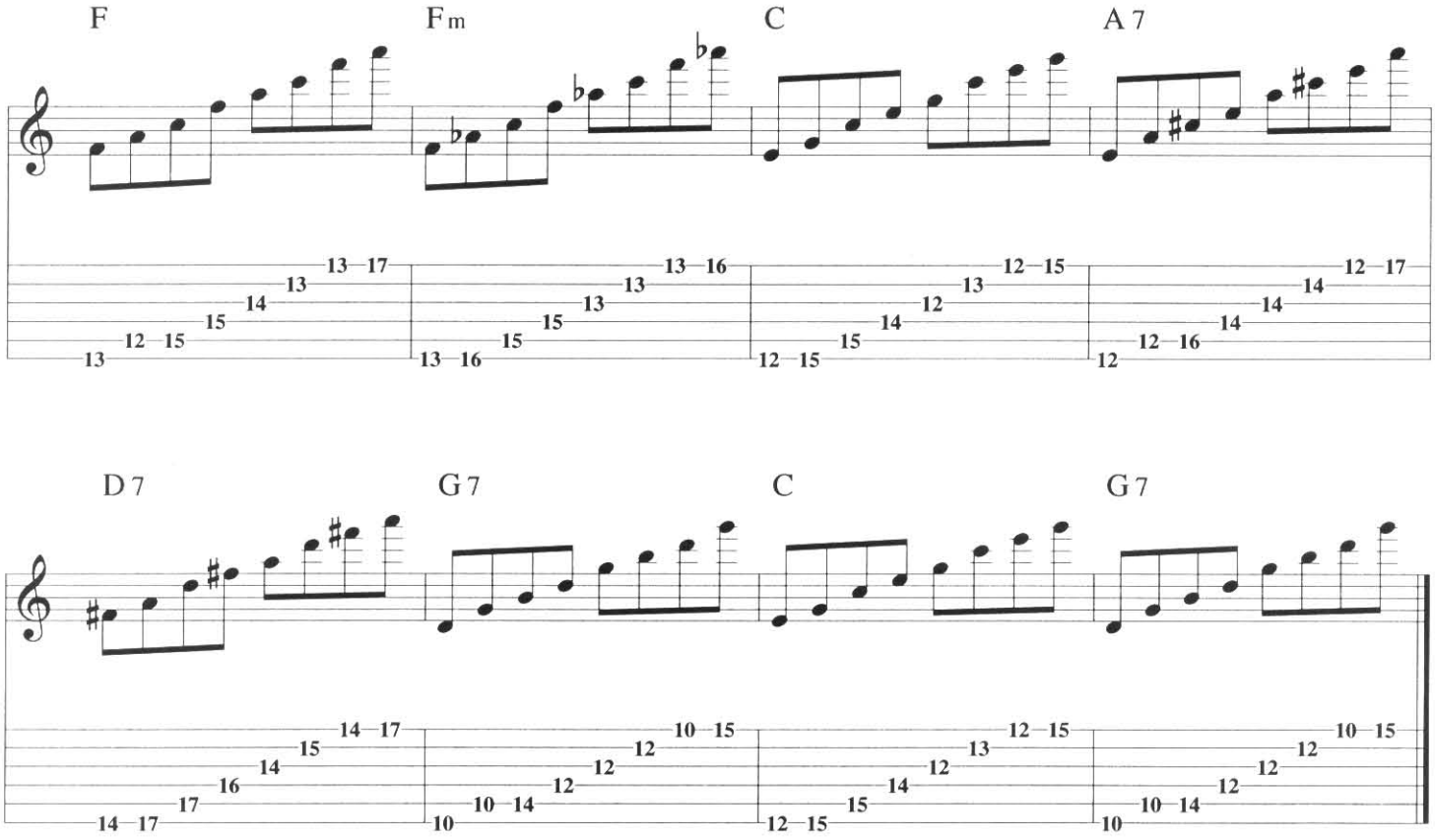








disc 28

ÉTUDE No. 2
STUDY No. 2
ETÜDE Nr. 2

ARPÈGES DE BASE: Étude sur Minor Swing, Étude Trois
BASIC ARPEGGIOS: Study No. 3 on a Minor Swing
GRUND-ARPEGGIOS: Etüde Nr. 3 auf einem Moll-Swing

ARPÈGES DE BASE: Étude sur la Fin de "All of Me", Étude Quatre
BASIC ARPEGGIOS: Study No. 4 on the end of "All of Me"
GRUND-ARPEGGIOS: Etüde Nr. 4 auf dem Ende von "All of Me"

PLAN D'APPROCHE ESSENTIEL AU JAZZ MANOUCHE

C'est un plan de Django pour approcher les notes d'arpèges. Chaque position va être décomposée en quatre parties:

1) L'arpége ave ses bons coups de médiator.

2) Approche chromatique par le bas.

3) Approche chromatique par le haut (ou diatonique).

4) Double approche.

A PLAN OF APPROACH ESSENTIAL TO GYPSY JAZZ

This is Django's plan for approaching arpeggio notes. Each position is split into four parts.

1) The arpeggio with the correct mediator strokes.

2) Chromatic approach from below.

3) Chromatic (or diatonic) approach from above.

4) Double approach.

EIN GRUNDRISS DER METHODE, DIE FÜR DEN GYPSY JAZZ UNENTBEHRLICH IST

Nach dieser Methode setzt Django die Noten eines Arpeggios um. Jede Position wird in vier Teile aufgeteilt.

1) Das Arpeggio mit den korrekten Anschlägen.

2) Chromatische Methode von unten.

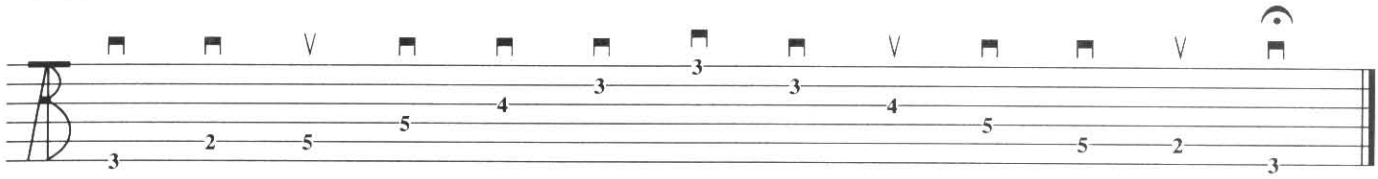
3) Chromatische (oder diatonische) Methode von oben.

4) Doppelte Methode.

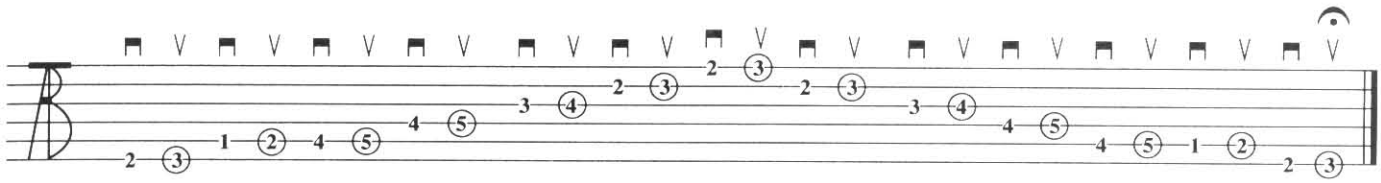
ARPÈGES MAJEURS 1
MAJOR ARPEGGIOS 1
DUR-ARPEGGIOS 1

POSITION 1, G

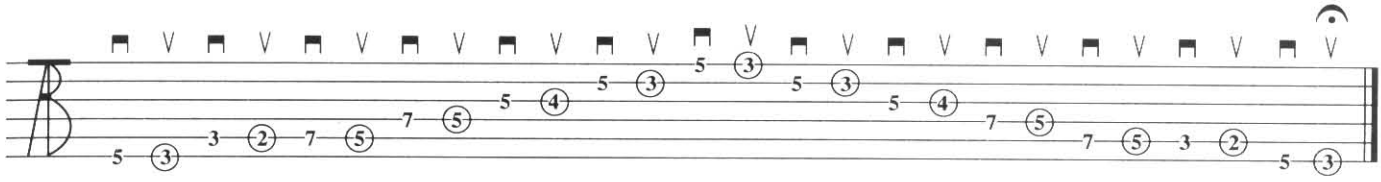
I) FERMÉ
CLOSE
ENG



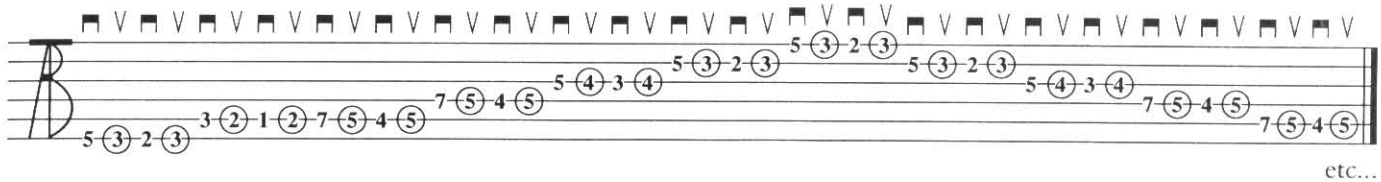
II) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
CLOSE, LOWER CHROMATIC APPROACH
ENG, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



III) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
CLOSE, UPPER APPROACH
ENG, HÖHERE METHODE



IV) FERMÉ, DOUBLE APPROCHE
CLOSE, DOUBLE APPROACH
ENG, DOPPELTE METHODE

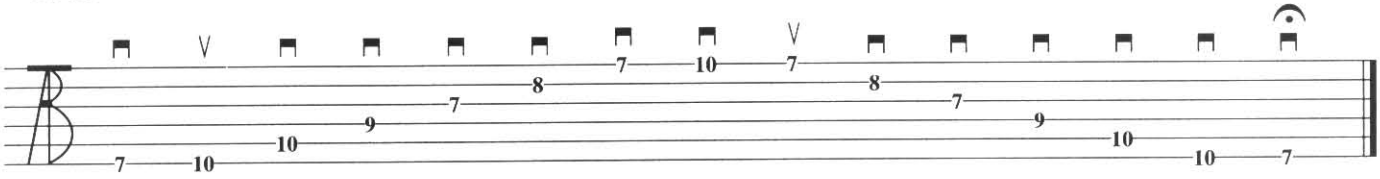


etc...

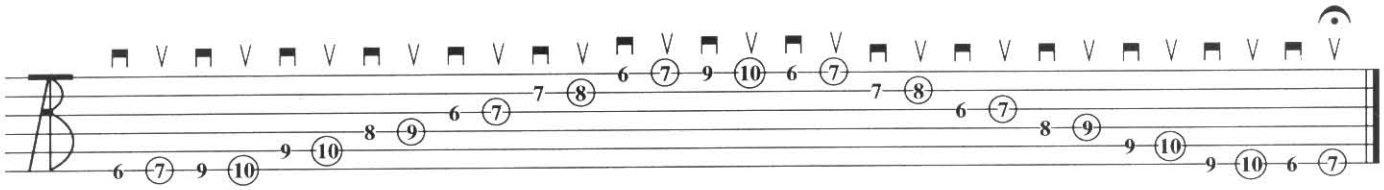
ARPÈGES MAJEURS 2
MAJOR ARPEGGIOS 2
DUR-ARPEGGIOS 2

POSITION 2, G

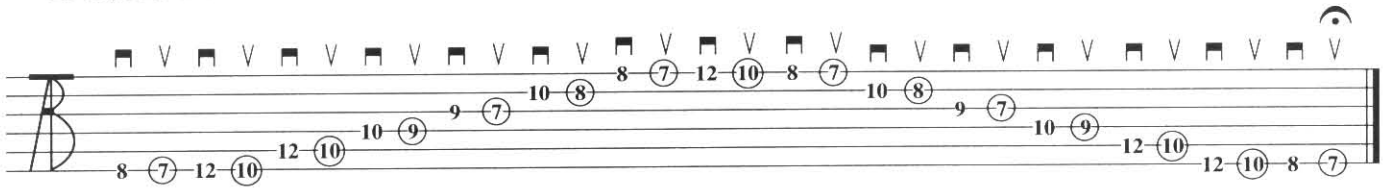
I) FERMÉ
CLOSE
ENG



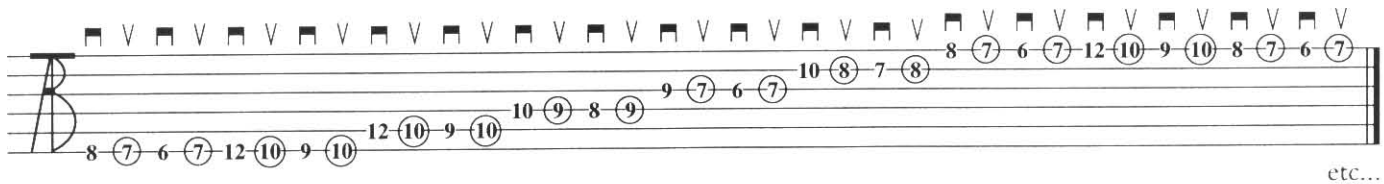
II) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
CLOSE, LOWER CHROMATIC APPROACH
ENG, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



III) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
CLOSE, UPPER APPROACH
ENG, HÖHERE METHODE



IV) FERMÉ, DOUBLE APPROCHE
CLOSE, DOUBLE APPROACH
ENG, DOPPELTE METHODE

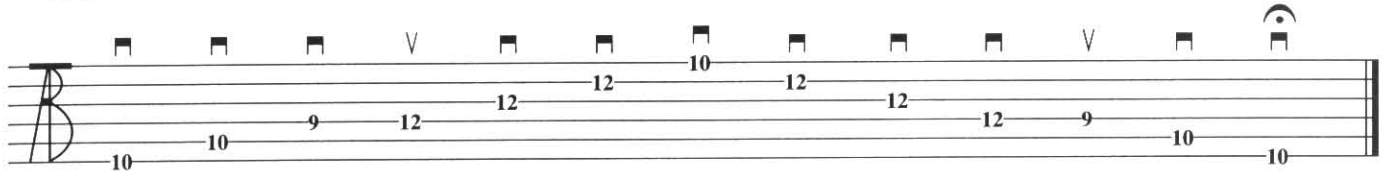


etc...

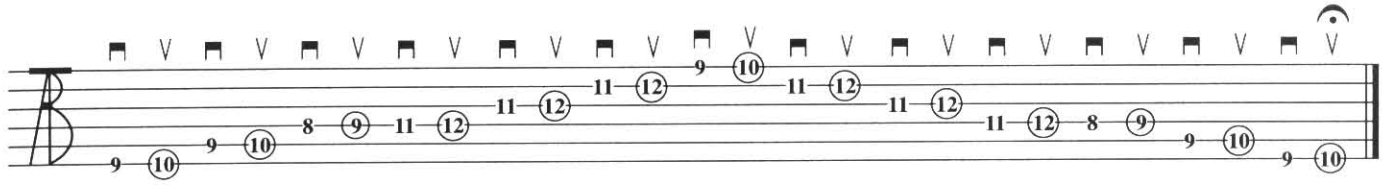
ARPÈGES MAJEURS 3
MAJOR ARPEGGIOS 3
DUR-ARPEGGIOS 3

POSITION 3, G

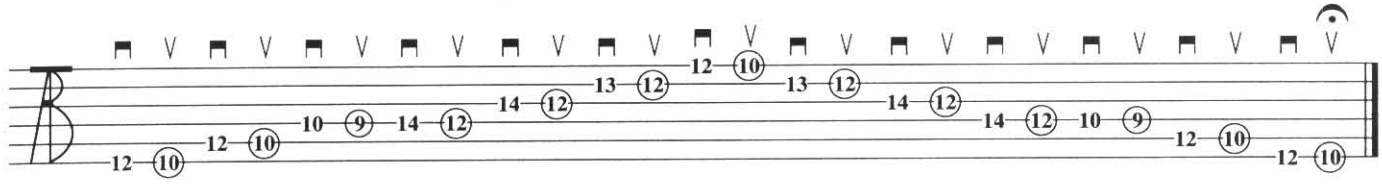
I) FERMÉ
CLOSE
ENG



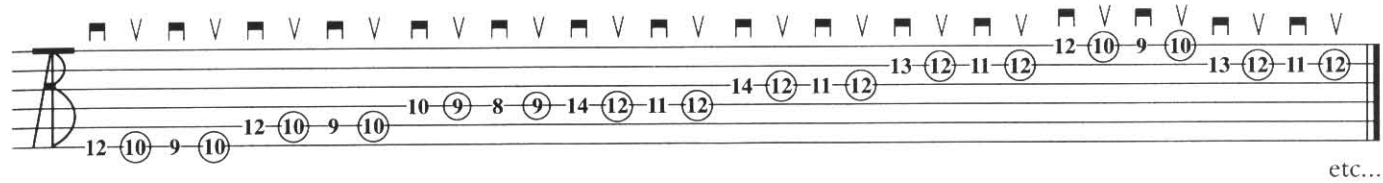
II) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
CLOSE, LOWER CHROMATIC APPROACH
ENG, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



III) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
CLOSE, UPPER APPROACH
ENG, HÖHERE METHODE



IV) FERMÉ, DOUBLE APPROCHE
CLOSE, DOUBLE APPROACH
ENG, DOPPELTE METHODE

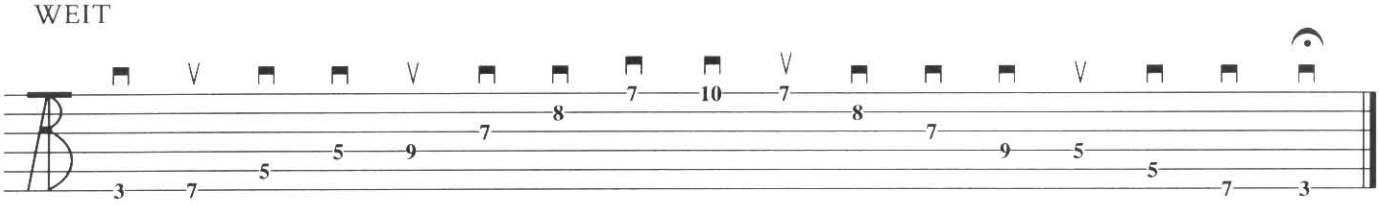


etc...

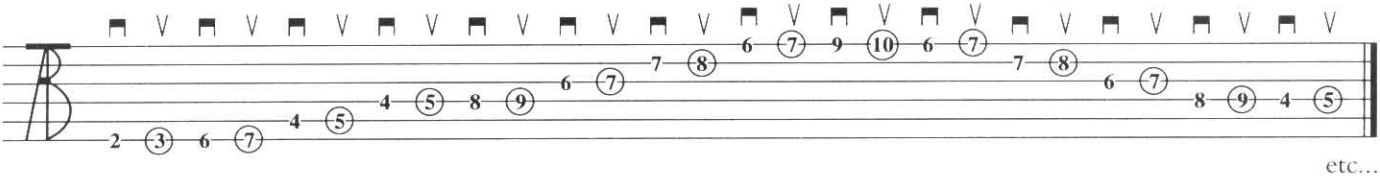
ARPÈGES MAJEURS 4
MAJOR ARPEGGIOS 4
DUR-ARPEGGIOS 4

POSITION 4, G

I) OUVERT
OPEN
WEIT

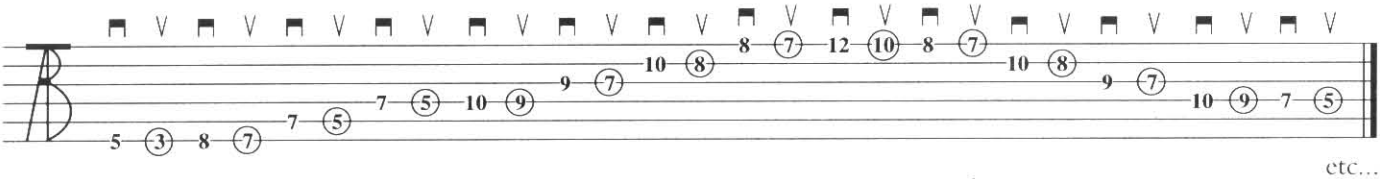


II) OUVERT, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
OPEN, LOWER CHROMATIC APPROACH
WEIT, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



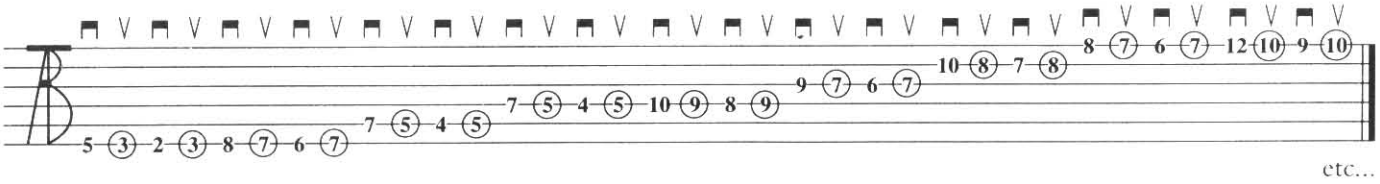
etc...

III) OUVERT, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
OPEN, UPPER APPROACH
WEIT, HÖHERE METHODE



etc...

IV) OUVERT, DOUBLE APPROCHE
OPEN, DOUBLE APPROACH
WEIT, DOPPELTE METHODE

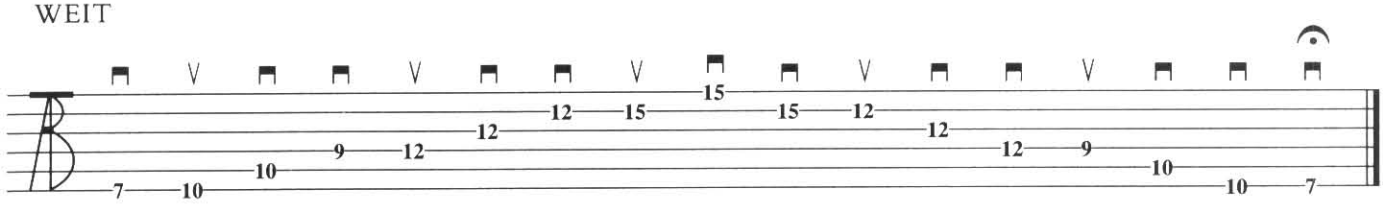


etc...

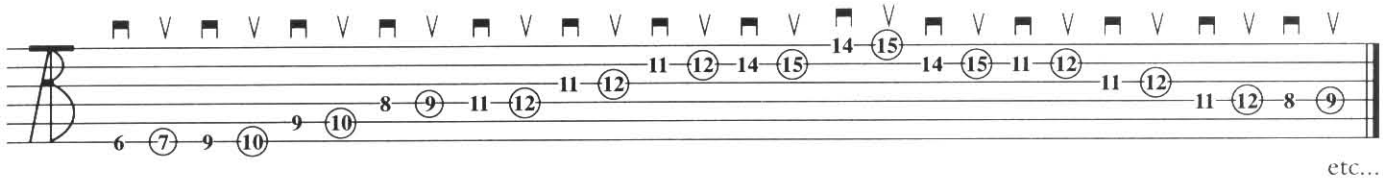
ARPÈGES MAJEURS 5
MAJOR ARPEGGIOS 5
DUR-ARPEGGIOS 5

POSITION 5, G

I) OUVERT
OPEN
WEIT

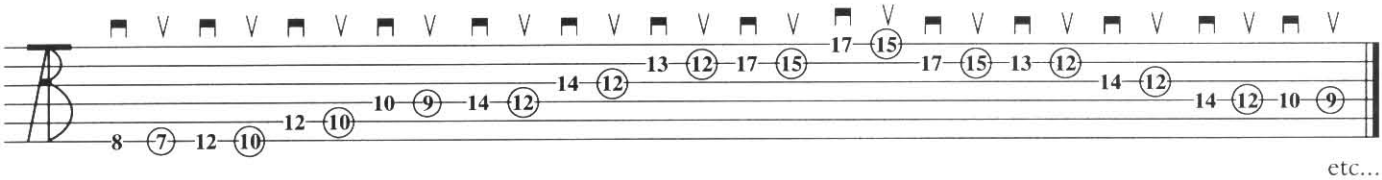


II) OUVERT, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
OPEN, LOWER CHROMATIC APPROACH
WEIT, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



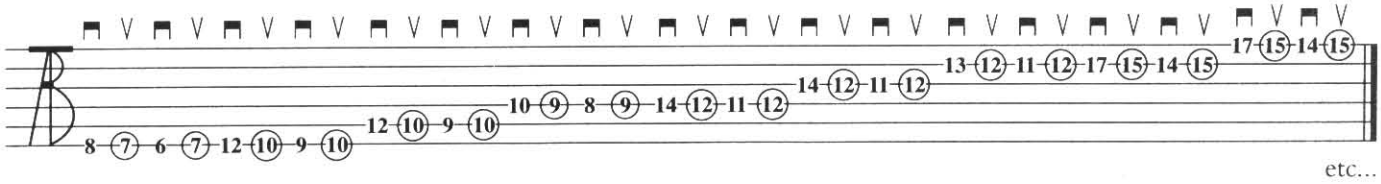
etc...

III) OUVERT, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
OPEN, UPPER APPROACH
WEIT, HÖHERE METHODE



etc...

IV) OUVERT, DOUBLE APPROCHE
OPEN, DOUBLE APPROACH
WEIT, DOPPELTE METHODE

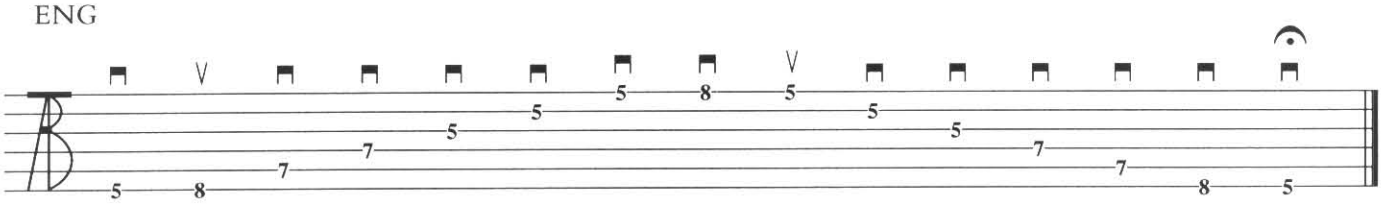


etc...

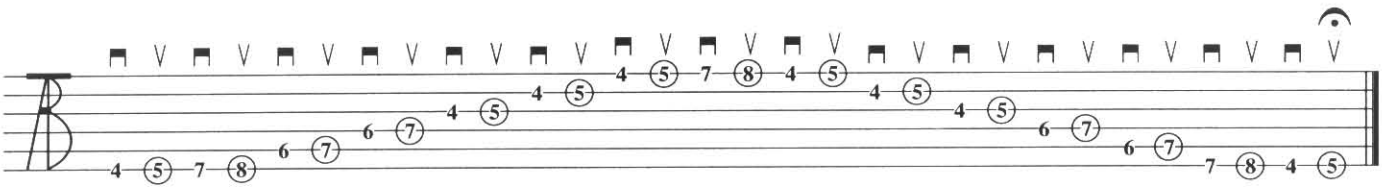
ARPÈGES MINEURS 1
MINOR ARPEGGIOS 1
MOLL-ARPEGGIOS 1

POSITION 1, A MINOR

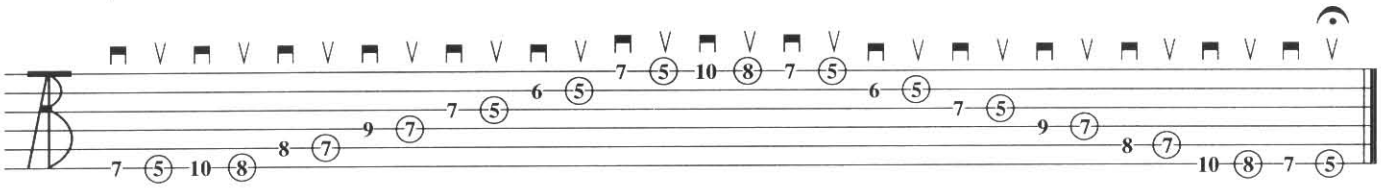
I) FERMÉ
CLOSE
ENG



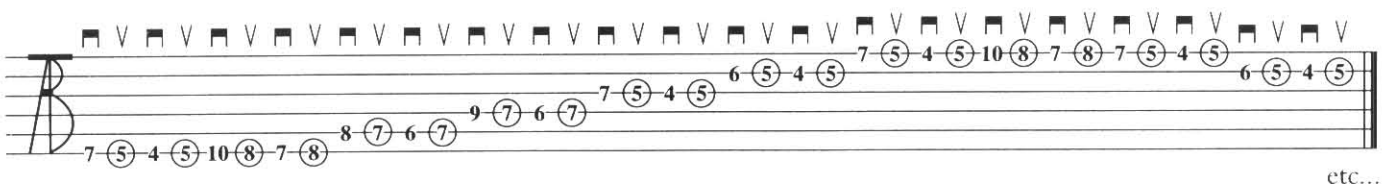
II) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
CLOSE, LOWER CHROMATIC APPROACH
ENG, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



III) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
CLOSE, UPPER APPROACH
ENG, HÖHERE METHODE



IV) FERMÉ, DOUBLE APPROCHE
CLOSE, DOUBLE APPROACH
ENG, DOPPELTE METHODE

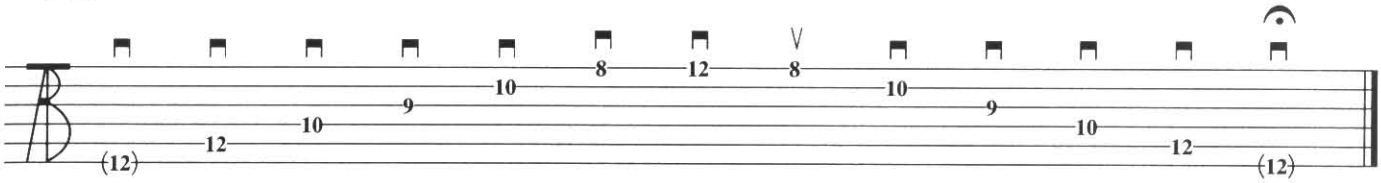


etc...

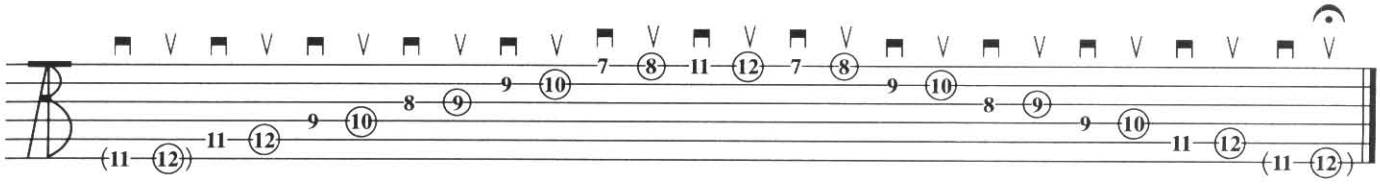
ARPÈGES MINEURS 2
MINOR ARPEGGIOS 2
MOLL-ARPEGGIOS 2

POSITION 2, A MINOR

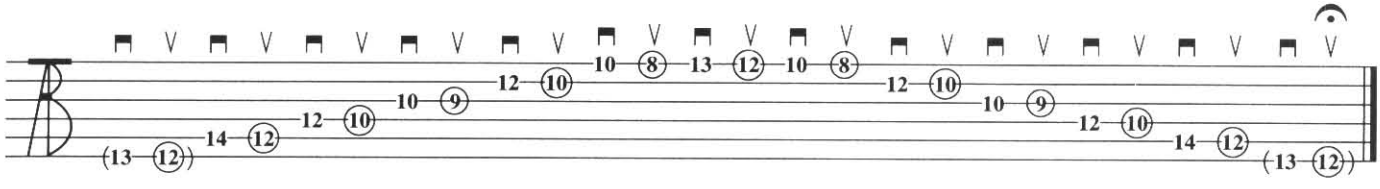
I) FERMÉ
CLOSE
ENG



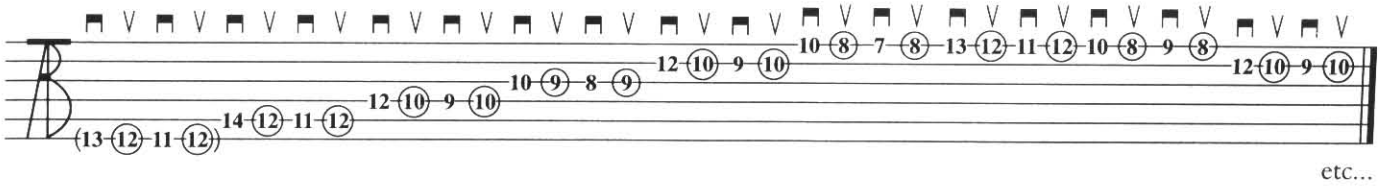
II) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
CLOSE, LOWER CHROMATIC APPROACH
ENG, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



III) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
CLOSE, UPPER APPROACH
ENG, HÖHERE METHODE



IV) FERMÉ, DOUBLE APPROCHE
CLOSE, DOUBLE APPROACH
ENG, DOPPELTE METHODE

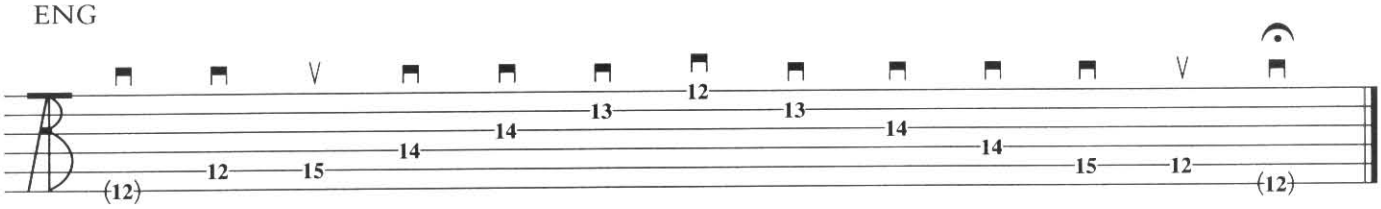


etc...

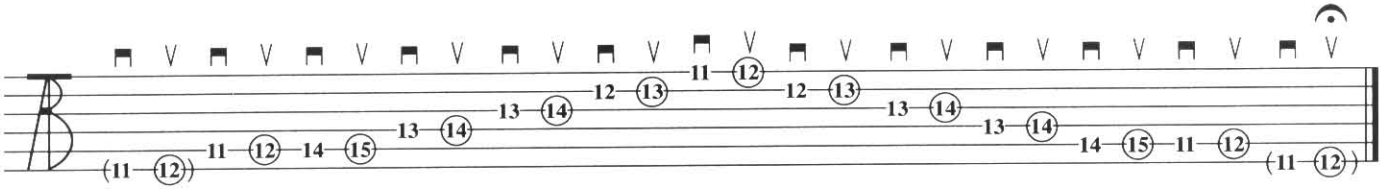
ARPÈGES MINEURS 3
MINOR ARPEGGIOS 3
MOLL-ARPEGGIOS 3

POSITION 3, A MINOR

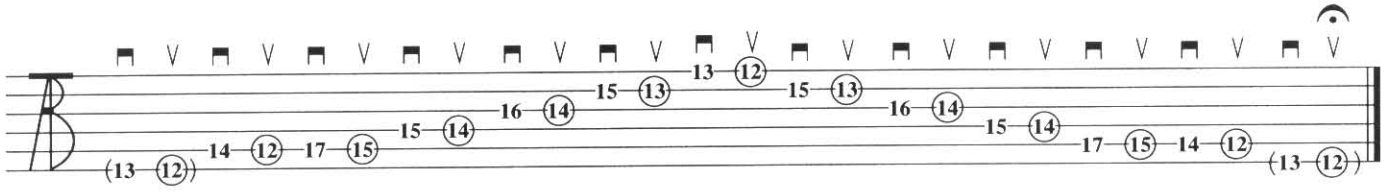
I) FERMÉ
CLOSE
ENG



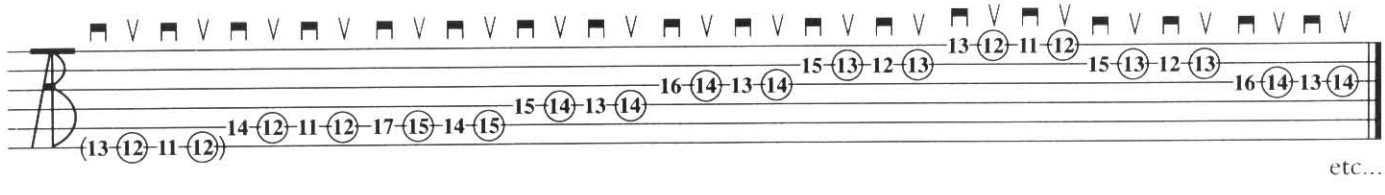
II) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
CLOSE, LOWER CHROMATIC APPROACH
ENG, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



III) FERMÉ, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
CLOSE, UPPER APPROACH
ENG, HÖHERE METHODE



IV) FERMÉ, DOUBLE APPROCHE
CLOSE, DOUBLE APPROACH
ENG, DOPPELTE METHODE

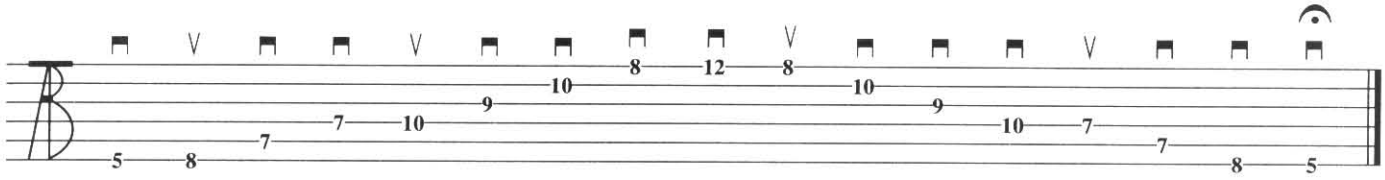


etc...

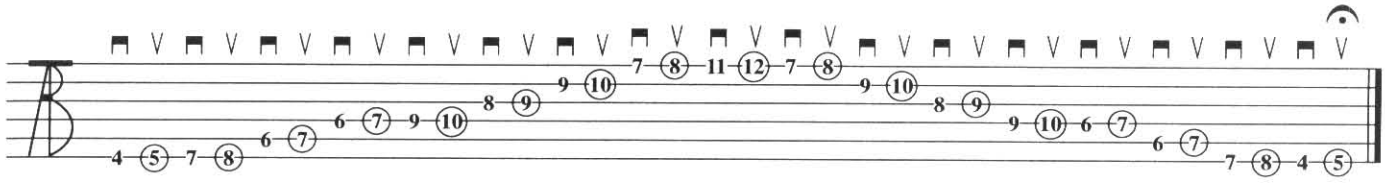
ARPÈGES MINEURS 4
MINOR ARPEGGIOS 4
MOLL-ARPEGGIOS 4

POSITION 4, A MINOR

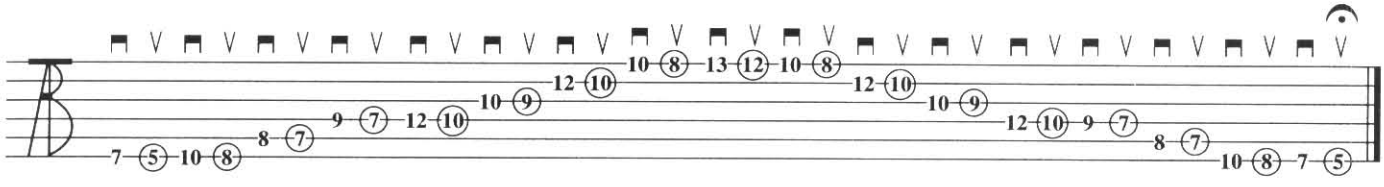
I) OUVERT
OPEN
WEIT



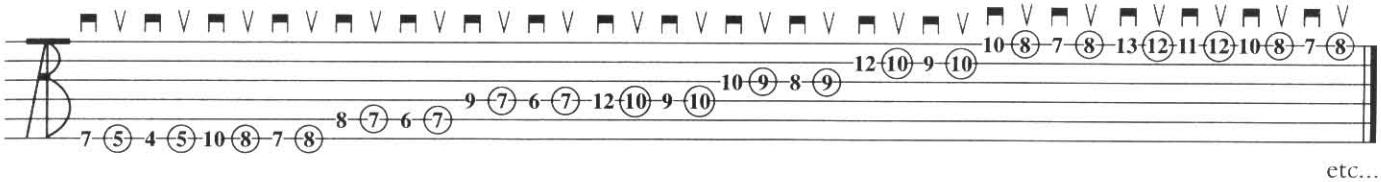
II) OUVERT, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
OPEN, LOWER CHROMATIC APPROACH
WEIT, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



III) OUVERT, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
OPEN, UPPER APPROACH
WEIT, HÖHERE METHODE



IV) OUVERT, DOUBLE APPROCHE
OPEN, DOUBLE APPROACH
WEIT, DOPPELTE METHODE

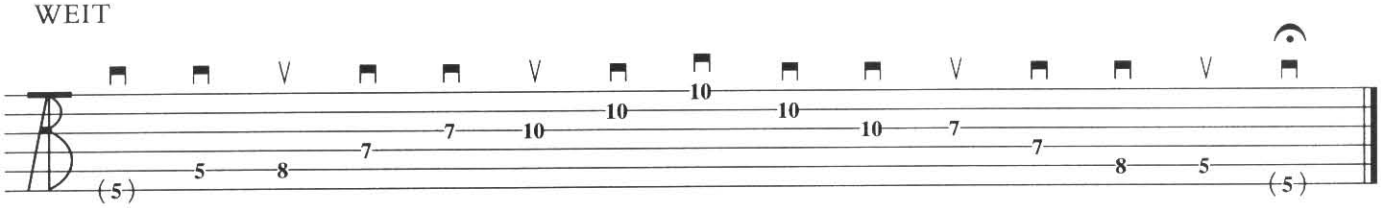


etc...

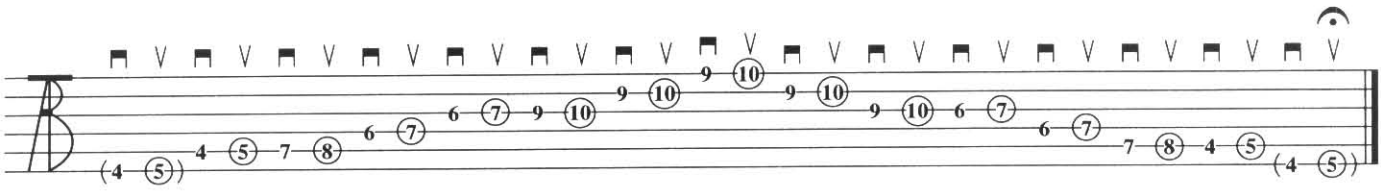
ARPÈGES MINEURS 5
MINOR ARPEGGIOS 5
MOLL-ARPEGGIOS 5

POSITION 5, D MINOR

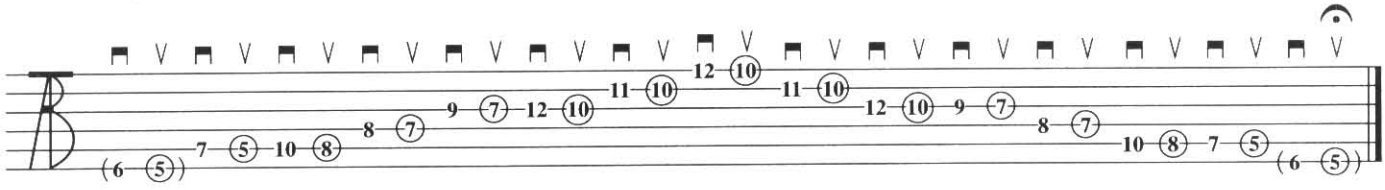
I) OUVERT
OPEN
WEIT



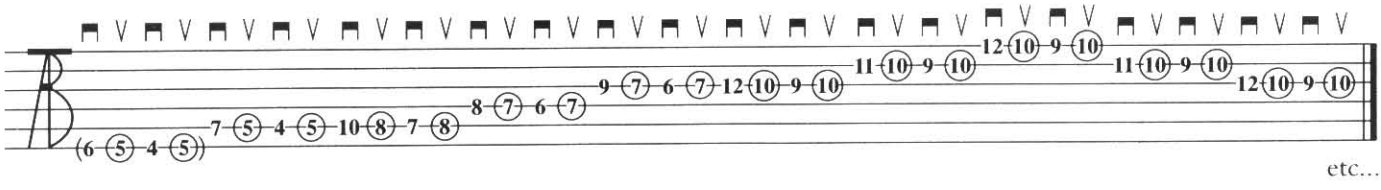
II) OUVERT, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE BAS
OPEN, LOWER CHROMATIC APPROACH
WEIT, TIEFERE CHROMATISCHE METHODE



III) OUVERT, APPROCHE CHROMATIQUE PAR LE HAUT
OPEN, UPPER APPROACH
WEIT, HÖHERE METHODE



IV) OUVERT, DOUBLE APPROCHE
OPEN, DOUBLE APPROACH
WEIT, DOPPELTE METHODE



etc...

EXTENSIONS DES ARPÈGES: RAJOUTER DES COULEURS

Nous allons maintenant rajouter des notes de couleur, des sixtes, des septièmes et des treizièmes.

I) ACCORDS MAJEURS

La première famille est celle des accords majeurs, toutes les extensions s'appliquant aux accords : Maj, Maj6, Maj7, Maj $^{6}_{9}$

ARPEGGIO EXTENSIONS: ADDING COLOR

We will now add color notes, including 6ths, 7ths, 9ths, and 13ths.

I) MAJOR CHORDS

The first group is that of the major chords, with all extensions being applicable to the chords: Maj, Maj6, Maj7, Maj $^{6}_{9}$

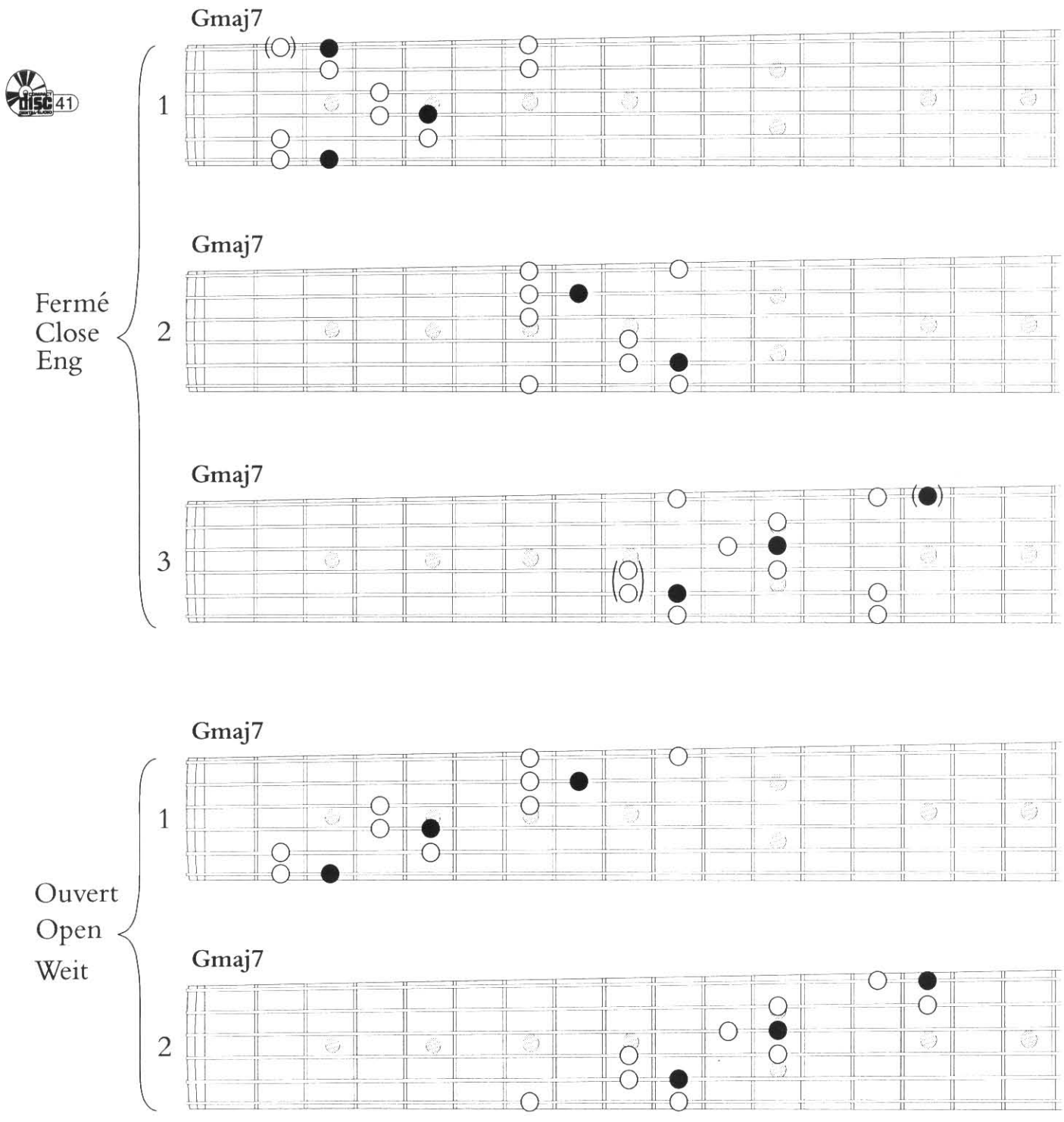
ARPEGGIO-ERWEITERUNGEN: DAS HINZUFÜGEN VON COLOR (KLANGFARBE)

Jetzt werden wir Töne wie Sexten, Septimen, Nonen und Tredezimen als Klangakzente hinzufügen.

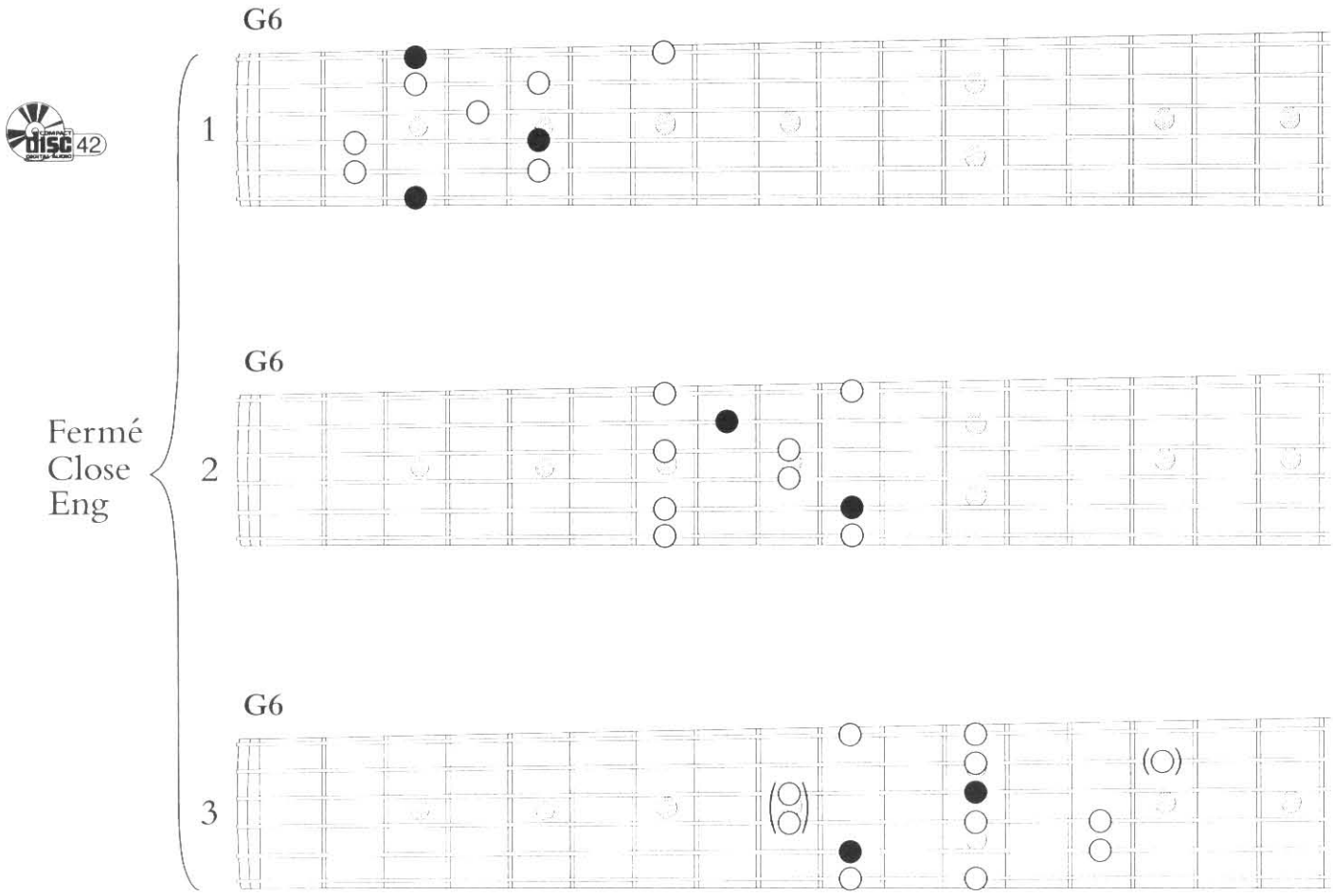
I) DUR-AKKORDE

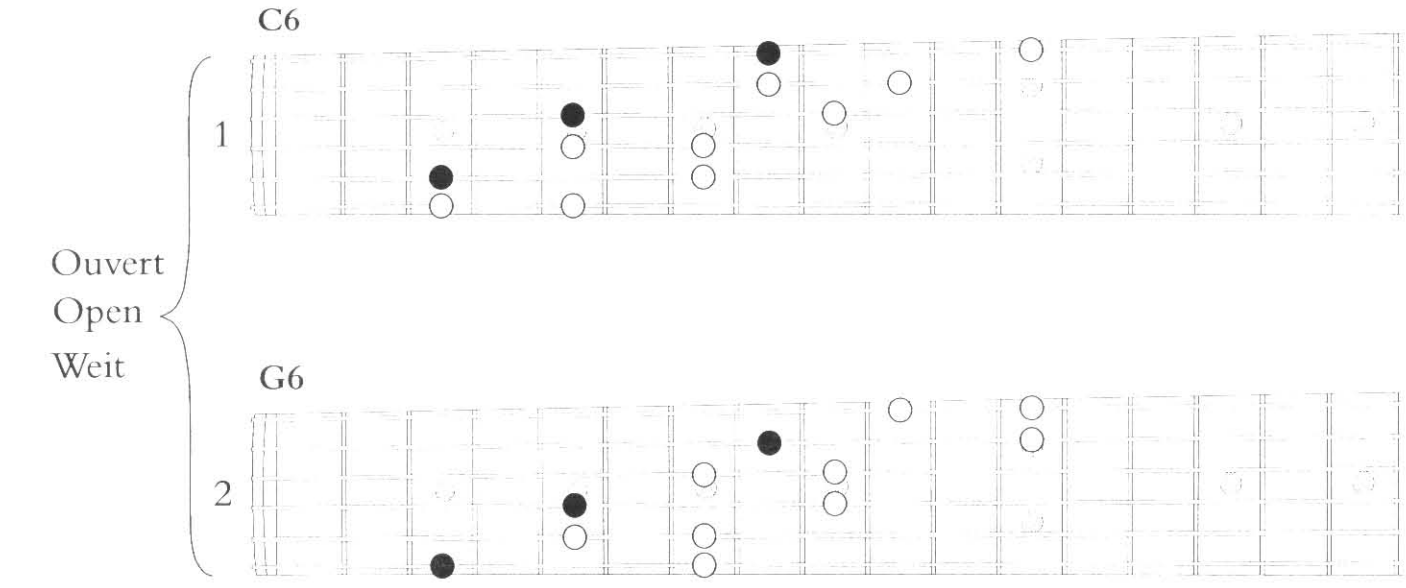
Die erste Gruppe ist die der Dur-Akkorde mit allen Erweiterungen, die bei den Akkorden zur Verfügung stehen: Dur, Maj6, Maj7, Maj $^{6}_{9}$

MAJOR 7



MAJOR 6 CHORDS

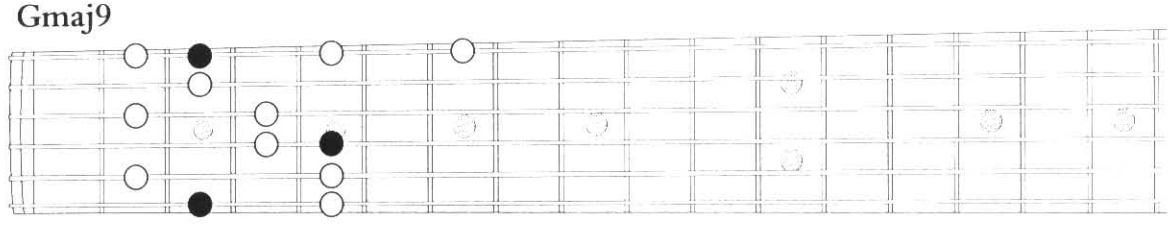




Fermé
Close
Eng

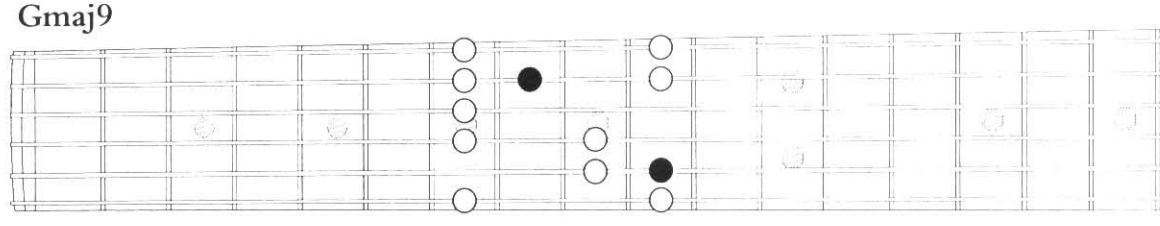
Gmaj9

1



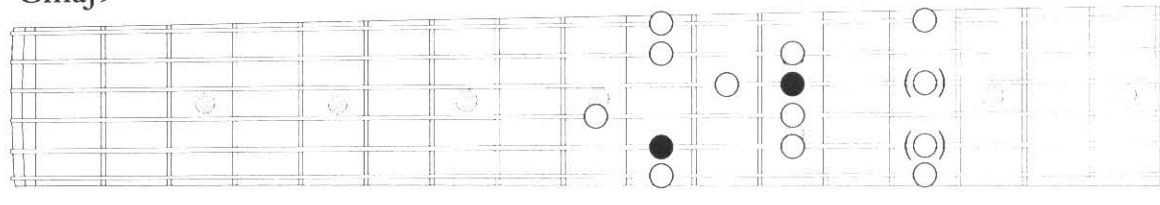
Gmaj9

2



Gmaj9

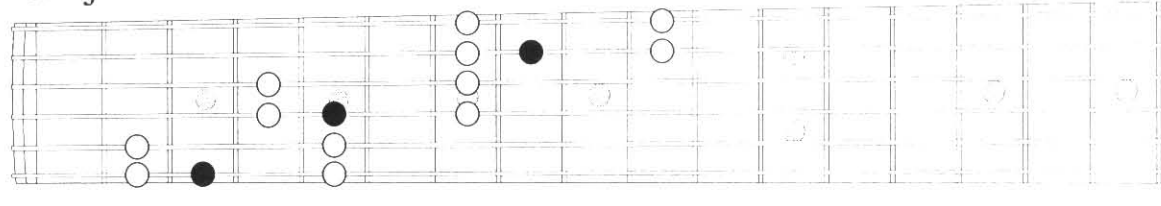
3



Ouvert
Open
Weit

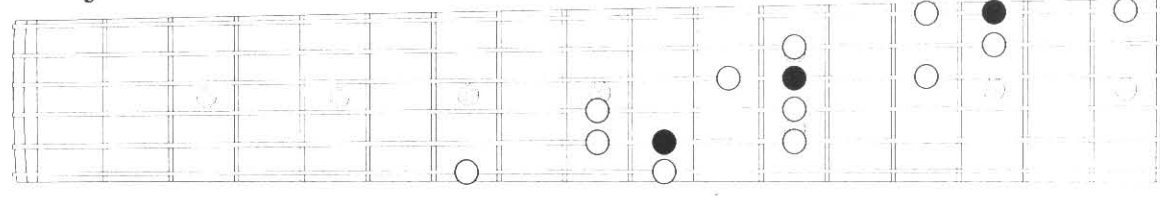
Gmaj9

1



Gmaj9

2



II) ACCORDS MINEURS

Ces positions peuvent être jouées sur tout accord mineur. Min7♭5 ne va que sur min7♭5, mais est en fait un renversement de min6...

II) MINOR CHORDS

These positions may be played on all minor chords. Min7♭5 will only go with min7♭5, but it actually is an inversion of min6...

II) MOLL-AKKORDE

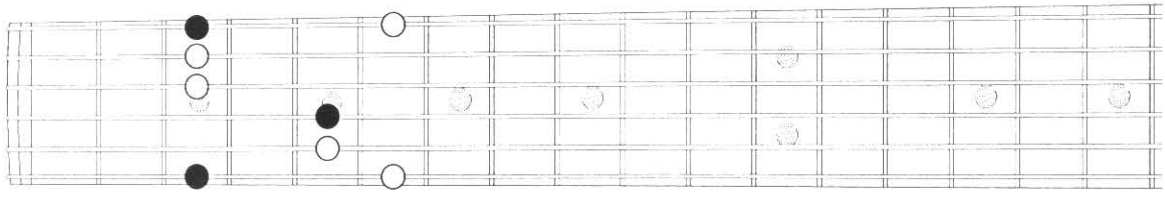
Diese Positionen können auf allen Moll-Akkorden gespielt werden. Min7♭5 geht nur mit min7♭5, ist tatsächlich aber eine Umkehrung von min6...

MINOR

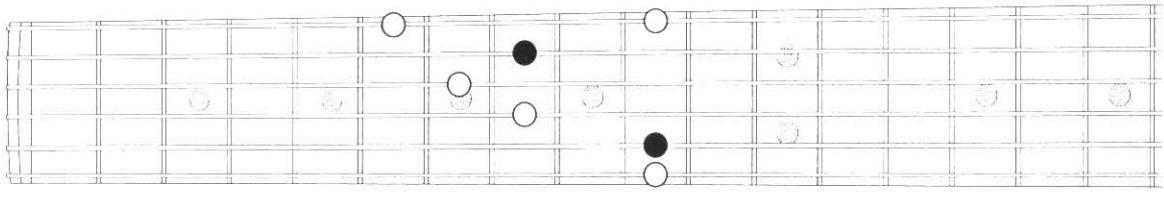
disc 44

Fermé
Close
Eng

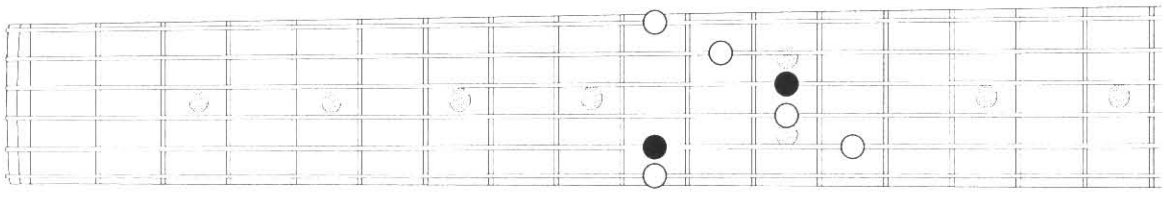
1 G minor



2 G minor

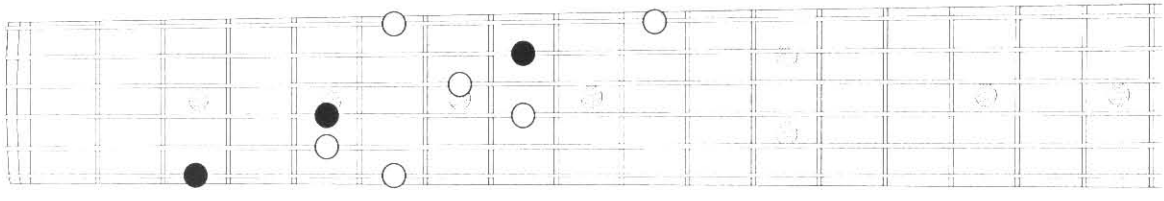


3 G minor

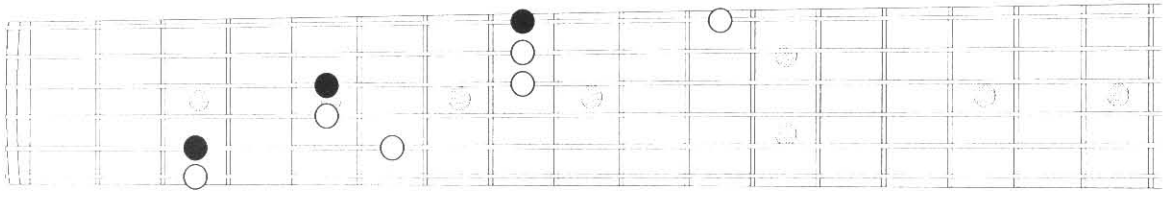


Ouvert
Open
Weit

1 G minor



2 C minor



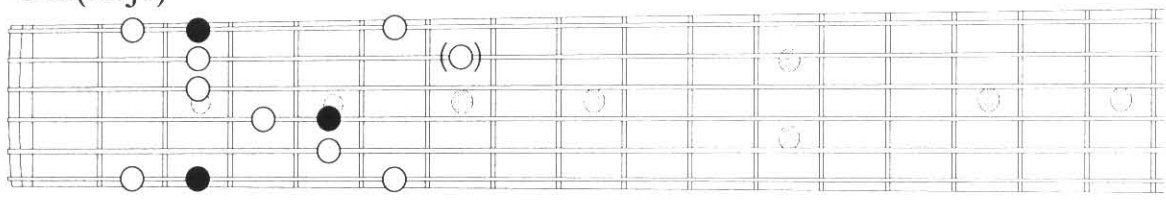
MINOR (MAJOR 7)

DISC 45

Fermé
Close
Eng

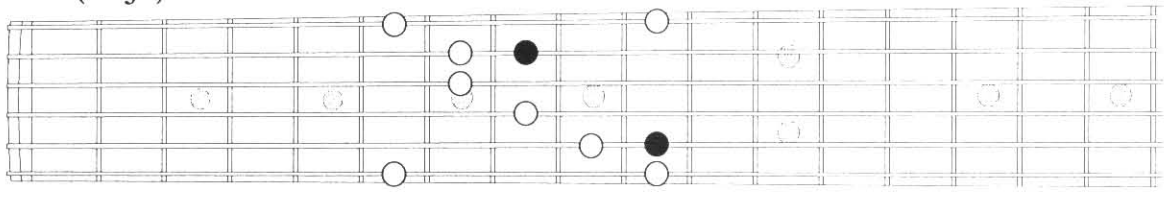
1

Gm(maj7)



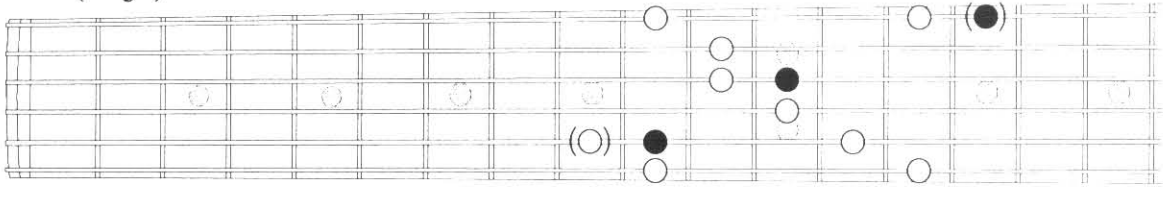
2

Gm(maj7)



3

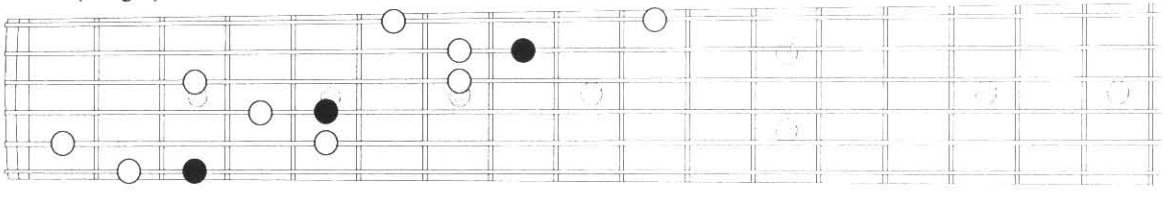
Gm(maj7)



Ouvert
Open
Weit

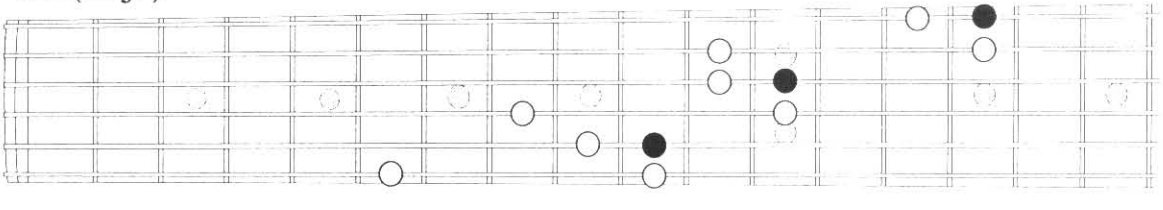
1

Gm(maj7)



2

Gm(maj7)

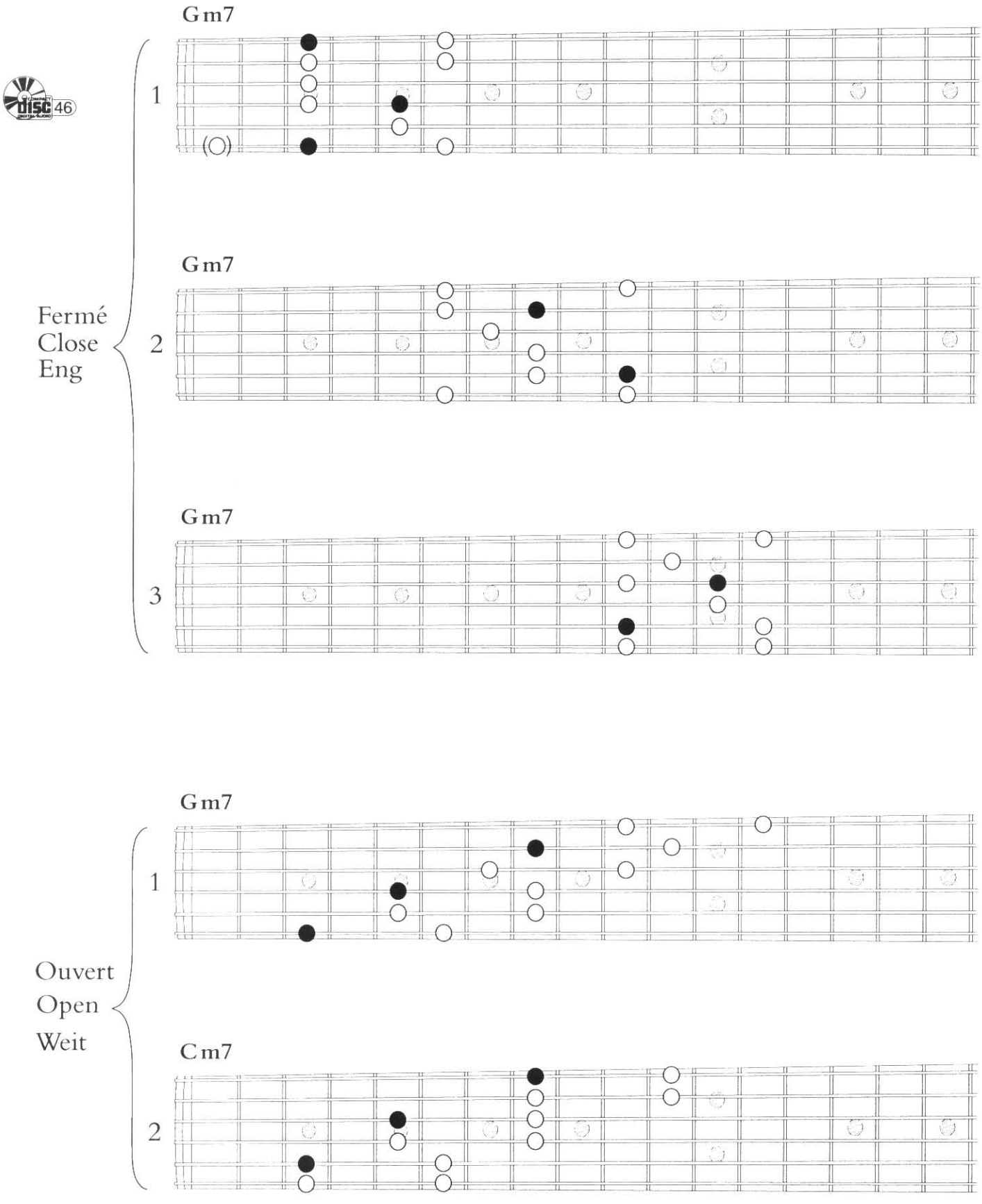


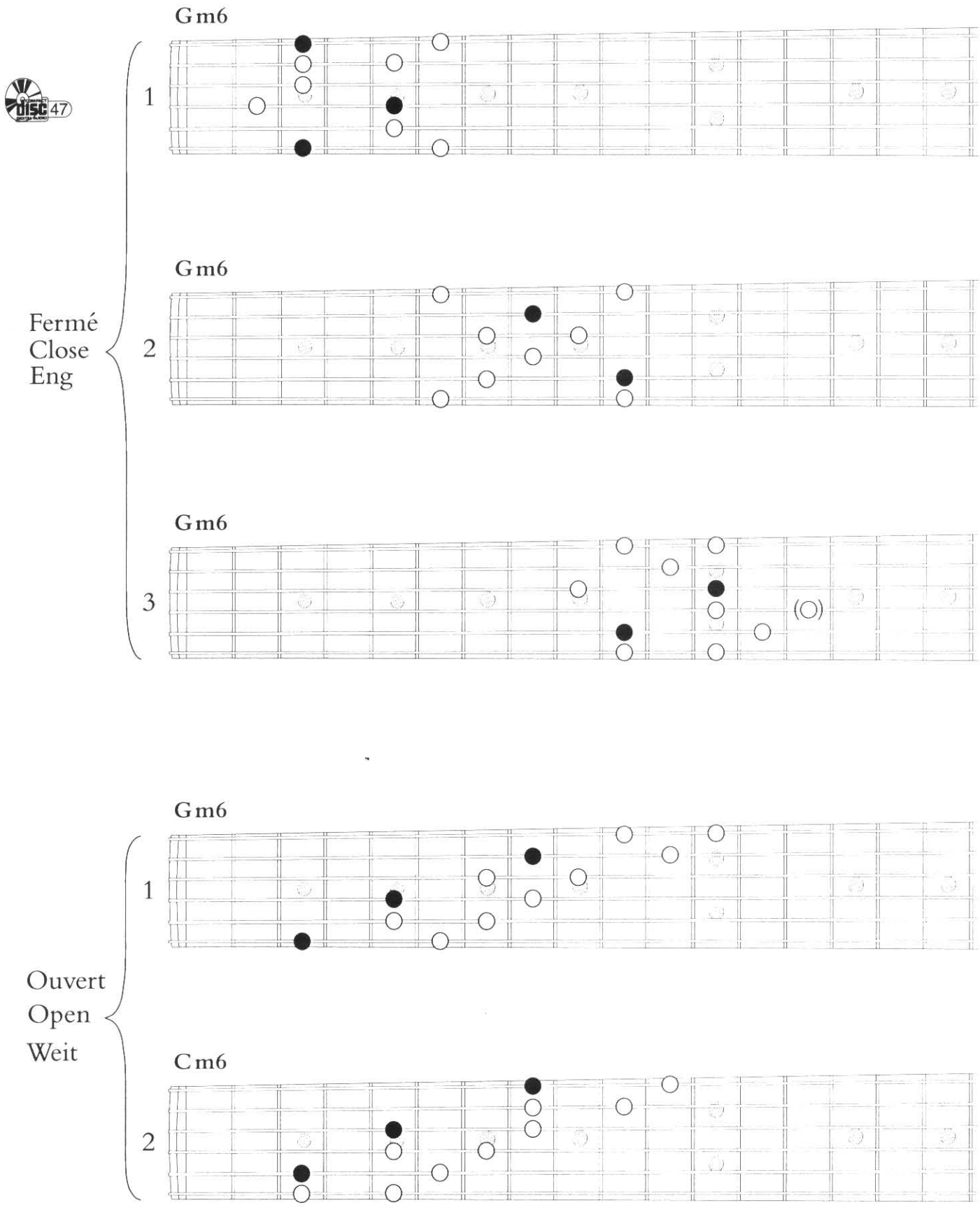
Mineur 7 n'est que très rarement utilisé. Ce n'est pas une couleur majeure du style, elle est même à éviter la plupart du temps: à utiliser avec précaution !

Minor 7 is very rarely used. It is not a major tone color suited to the style; its use should even be avoided most of the time: Use with caution!

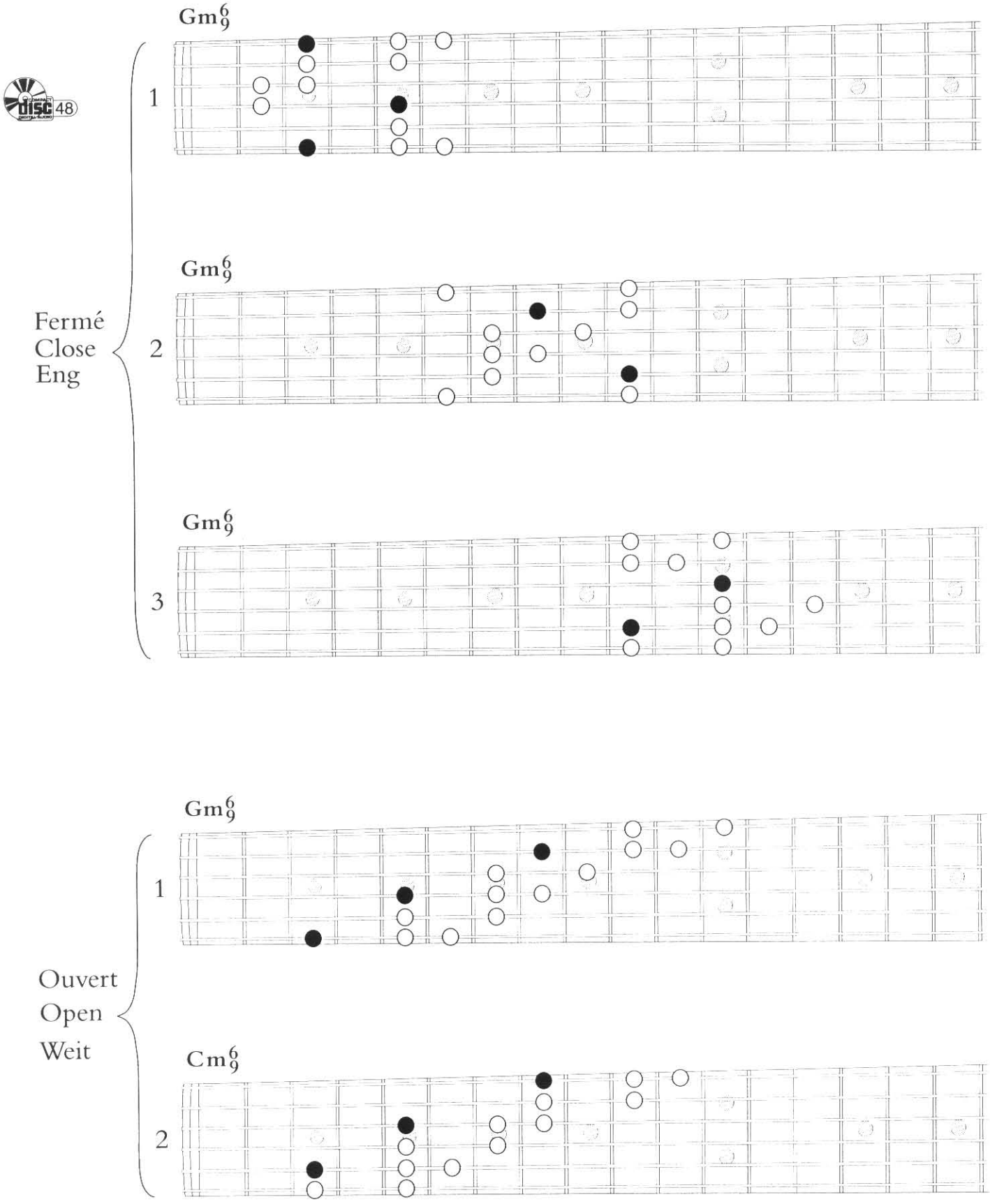
Minor 7 wird sehr selten verwendet. Dies ist keine für diesen Musikstil bedeutende Klangfarbe. Der Akkord sollte sogar besser die meiste Zeit vermieden werden: Gebrauche ihn mit Vorsicht!

MINOR 7




Gm6
1
Gm6
Fermé
Close
Eng
2
Gm6
3
(○)
Gm6
Ouvert
Open
Weit
1
Cm6
2

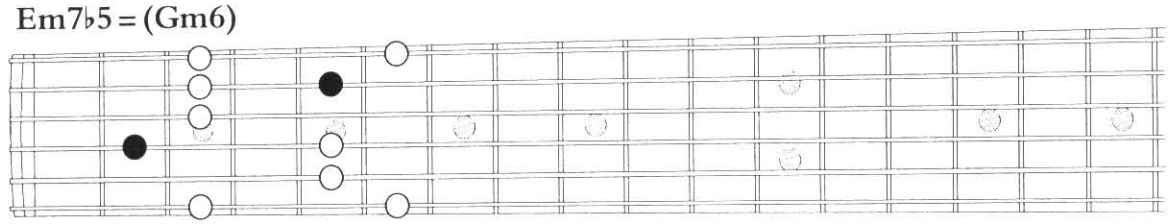
MINOR $\frac{6}{9}$



Fermé
Close
Eng

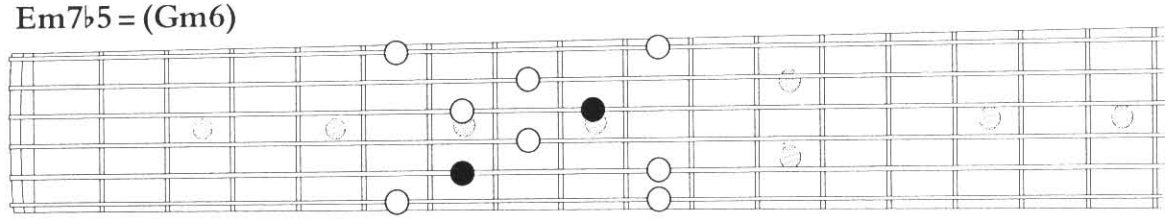
Em7♭5 = (Gm6)

1



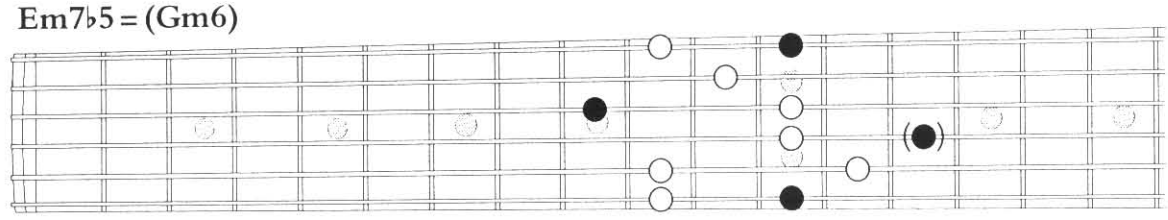
Em7♭5 = (Gm6)

2



Em7♭5 = (Gm6)

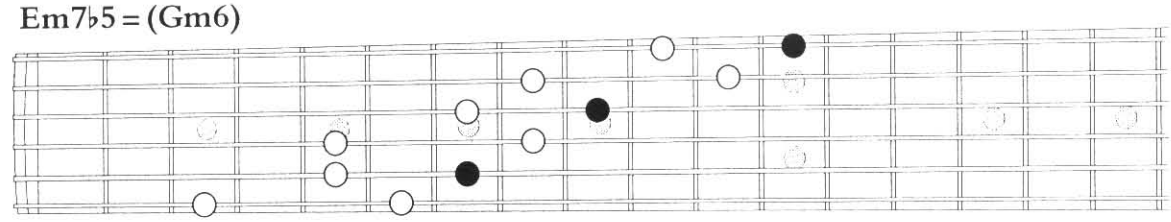
3



Ouvert
Open
Weit

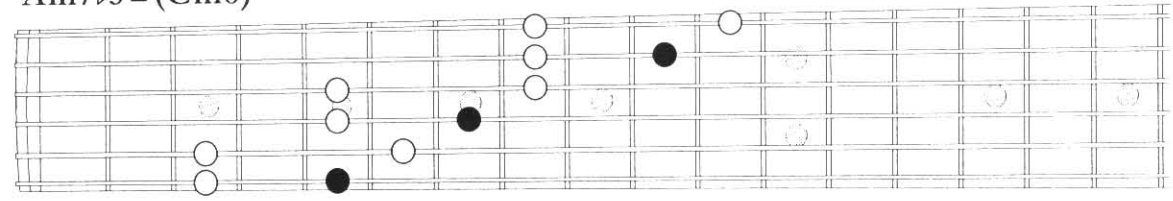
Em7♭5 = (Gm6)

1



Am7♭5 = (Cm6)

2



III) ACCORDS DE SEPTIÈME

Les accords 9, 13, 13 (9), 13♭9 vont être plutôt utilisés sur des accords de septième ayant pour résolution un accord majeur.

Les accords ♭9, ♭13, 7♭9, ♭13 vont être plutôt utilisés sur des accords de septième ayant pour résolution un accord mineur.

Mais il est possible de les interchanger pour un effet surprise (Ex.: E13(9)→Am6).

III) SEVENTH CHORDS

9, 13, 13 (9), 13♭9 chords will most often be used on seventh chords which resolve to a major chord.

♭9, ♭13, 7♭9, ♭13 will most often be used on seventh chords which resolve to a minor chord.

But it is possible to interchange them for a surprise effect (Ex.: E13(9)→Am6).

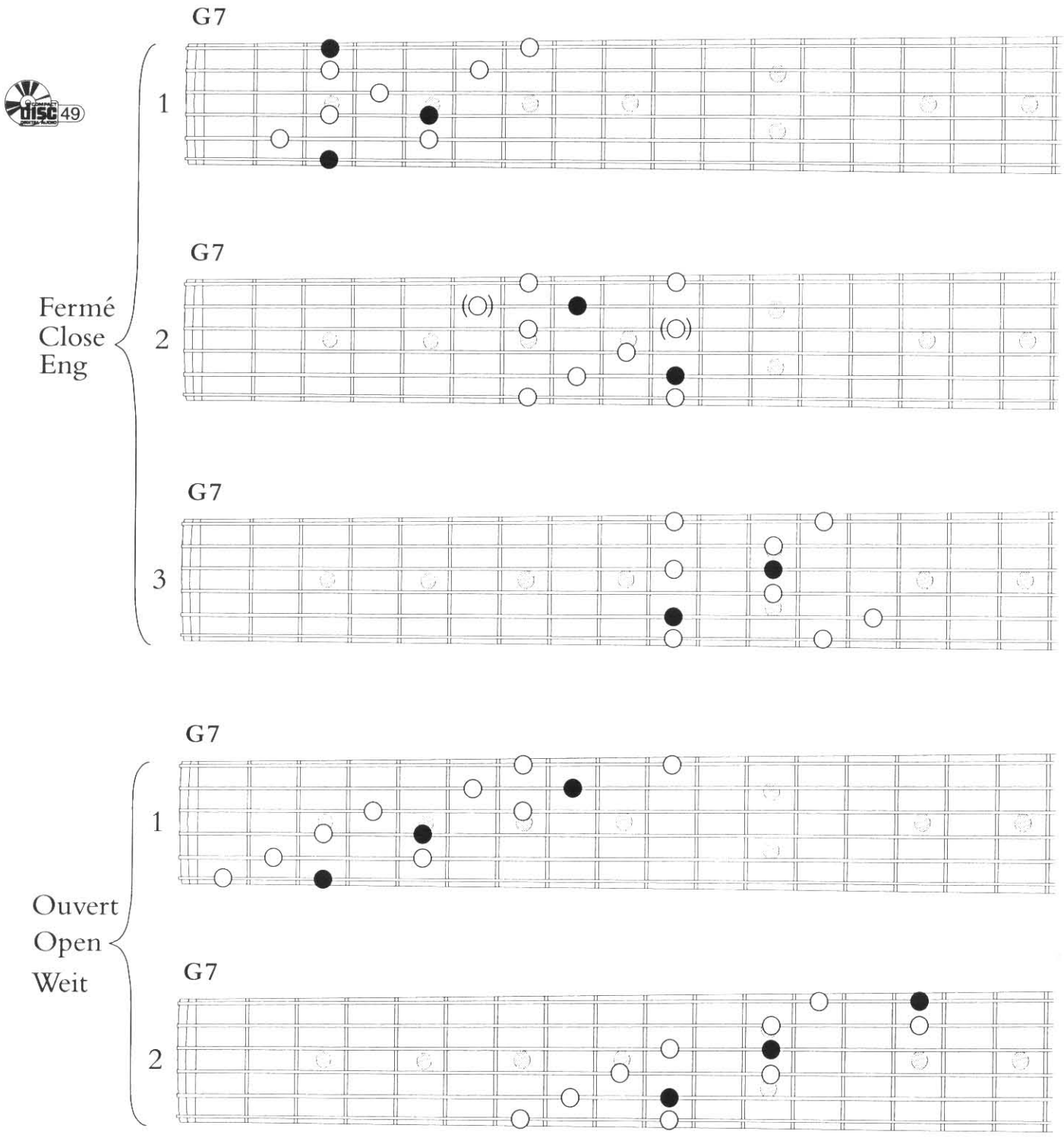
III) DOMINANT-SEPTAKKORDE

9, 13, 13 (9), 13♭9 Akkorde werden am häufigsten bei Dominant-Septakkorden benutzt, die zu einem Dur-Akkord auflösen.

♭9, ♭13, 7♭9, ♭13 Akkorde werden am häufigsten benutzt bei Dominant-Septakkorden, die zu einem Moll-Akkord auflösen.

Es ist aber möglich, sie als Überraschungseffekt auszutauschen (Bsp.: E13(9)→Am6).

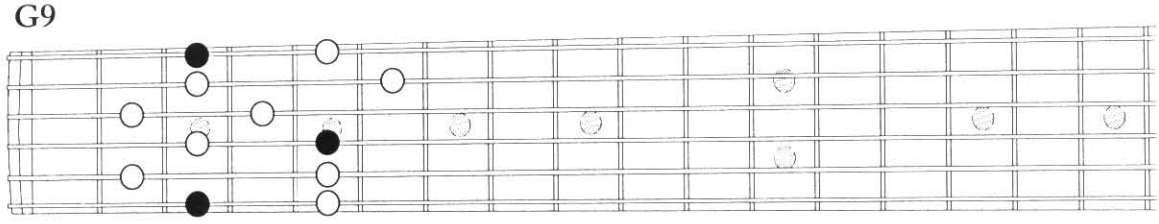
DOMINANT 7



Fermé
Close
Eng

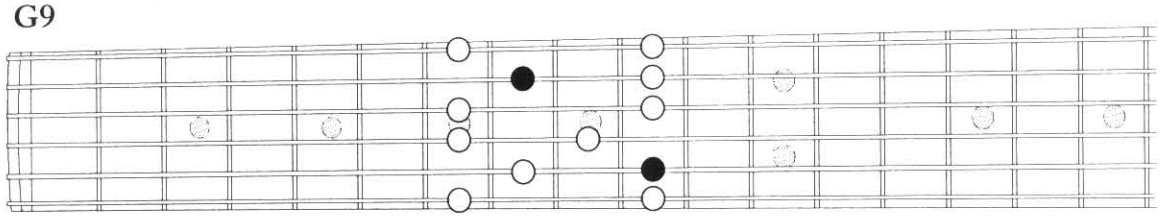
G9

1



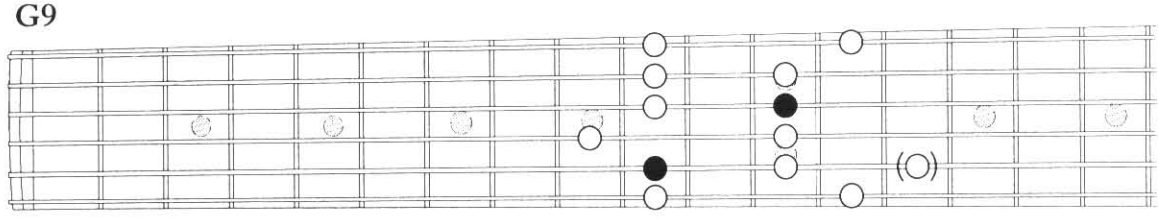
G9

2



G9

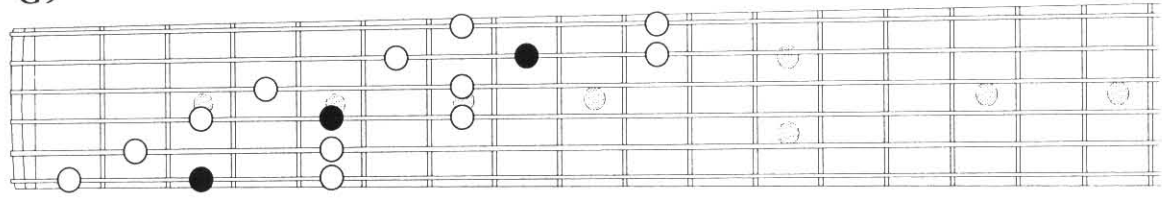
3



Ouvert
Open
Weit

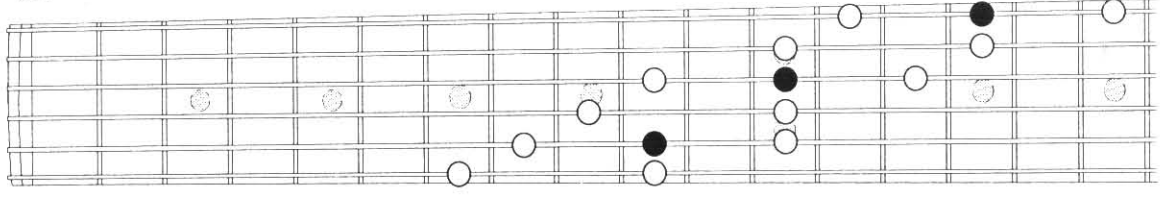
G9

1

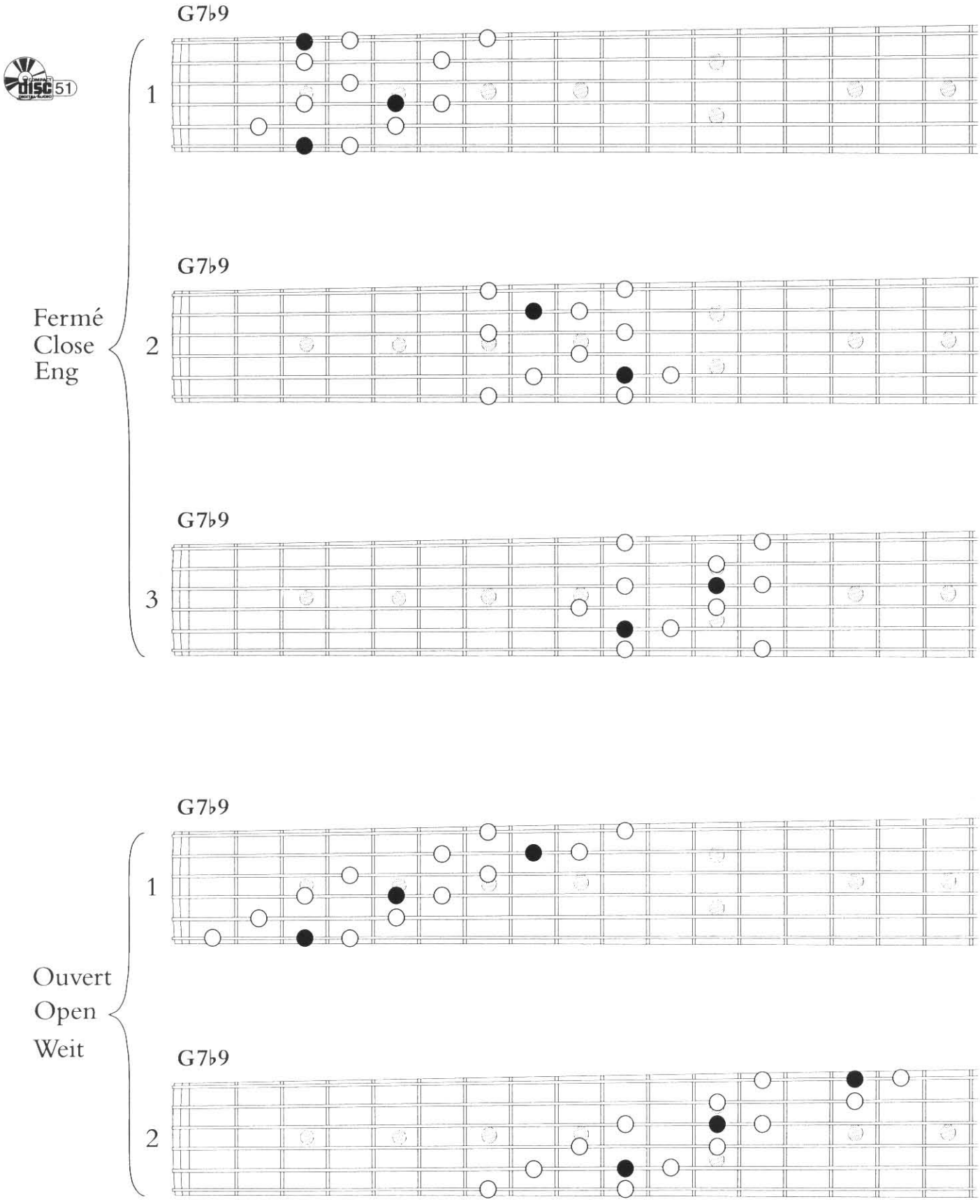


G9

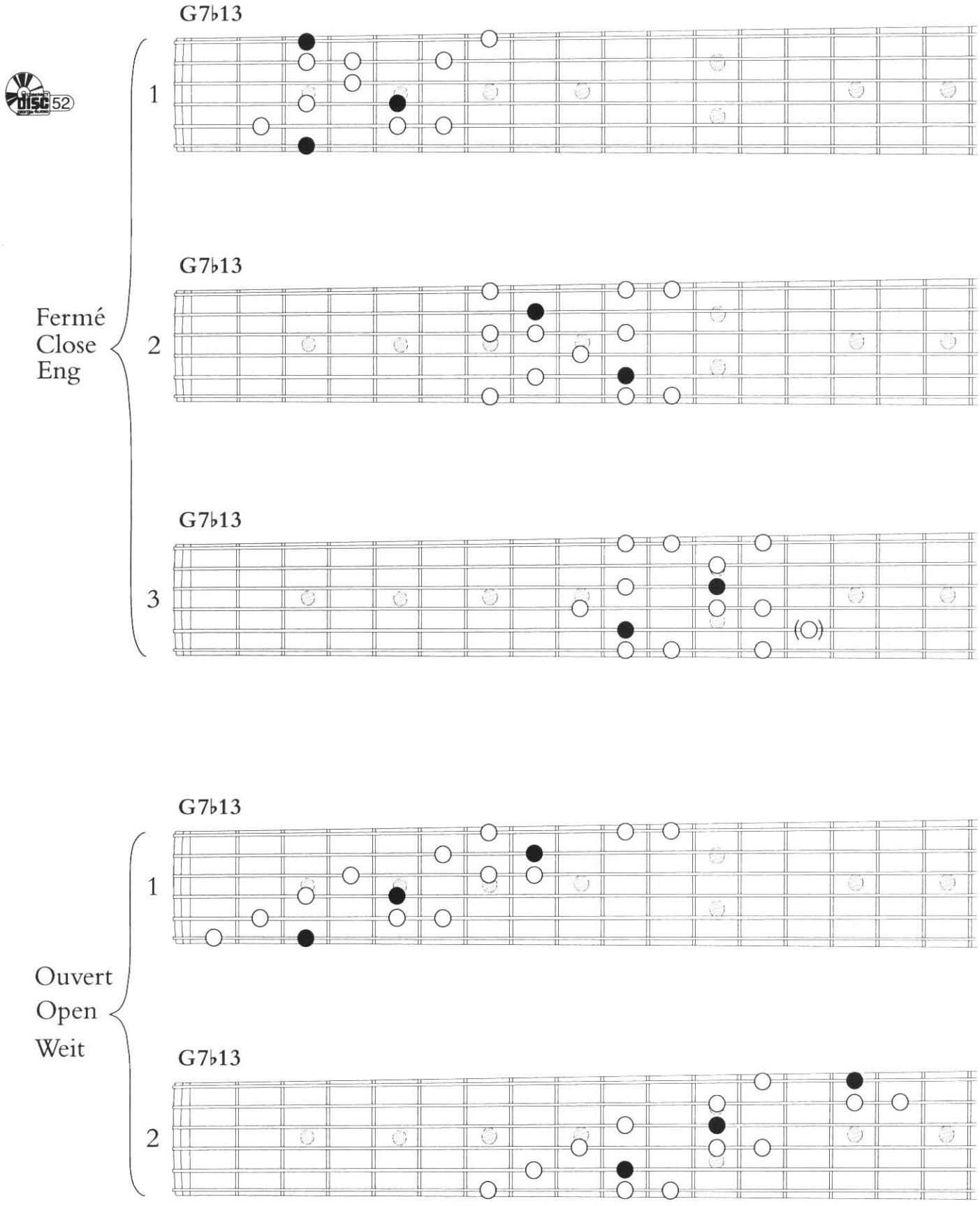
2



DOMINANT 7♭9


G7♭9
disc 51
1
Fermé
Close
Eng
G7♭9
2
G7♭9
3
G7♭9
1
Ouvert
Open
Weit
G7♭9
2

DOMINANT 7♭13

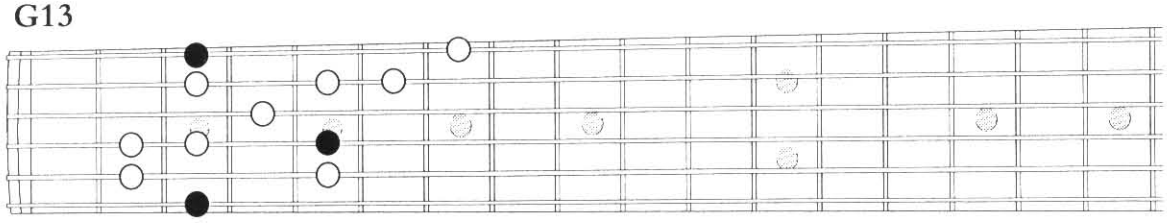


DOMINANT 13

Fermé
Close
Eng

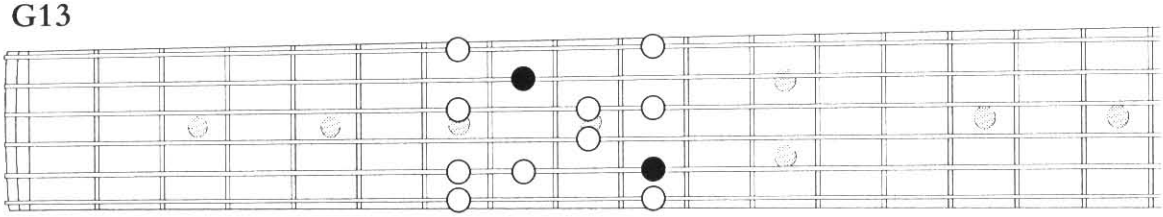
G13

1



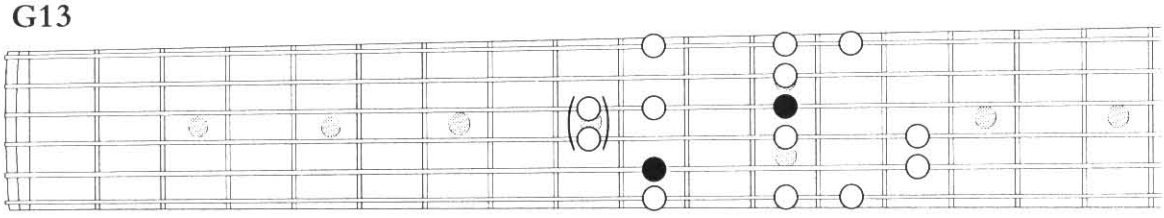
G13

2



G13

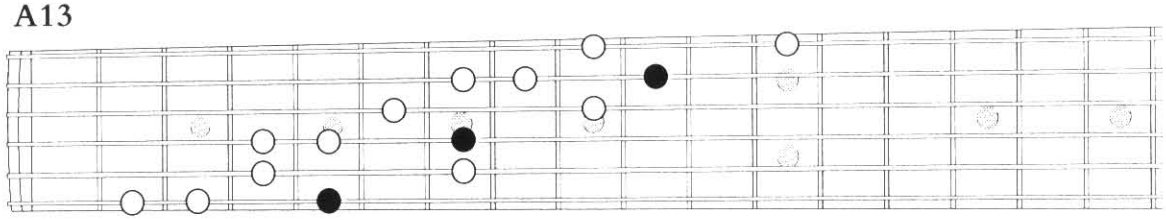
3



Ouvert
Open
Weit

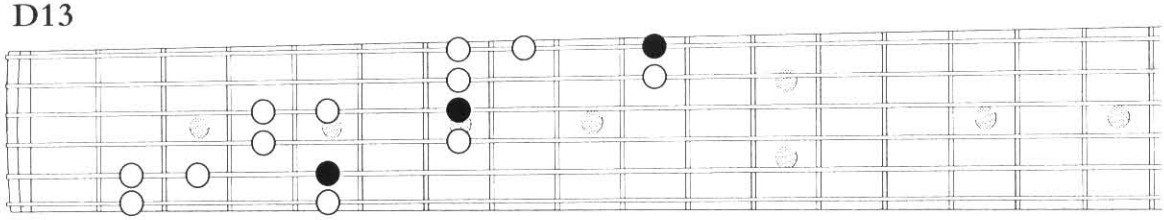
A13

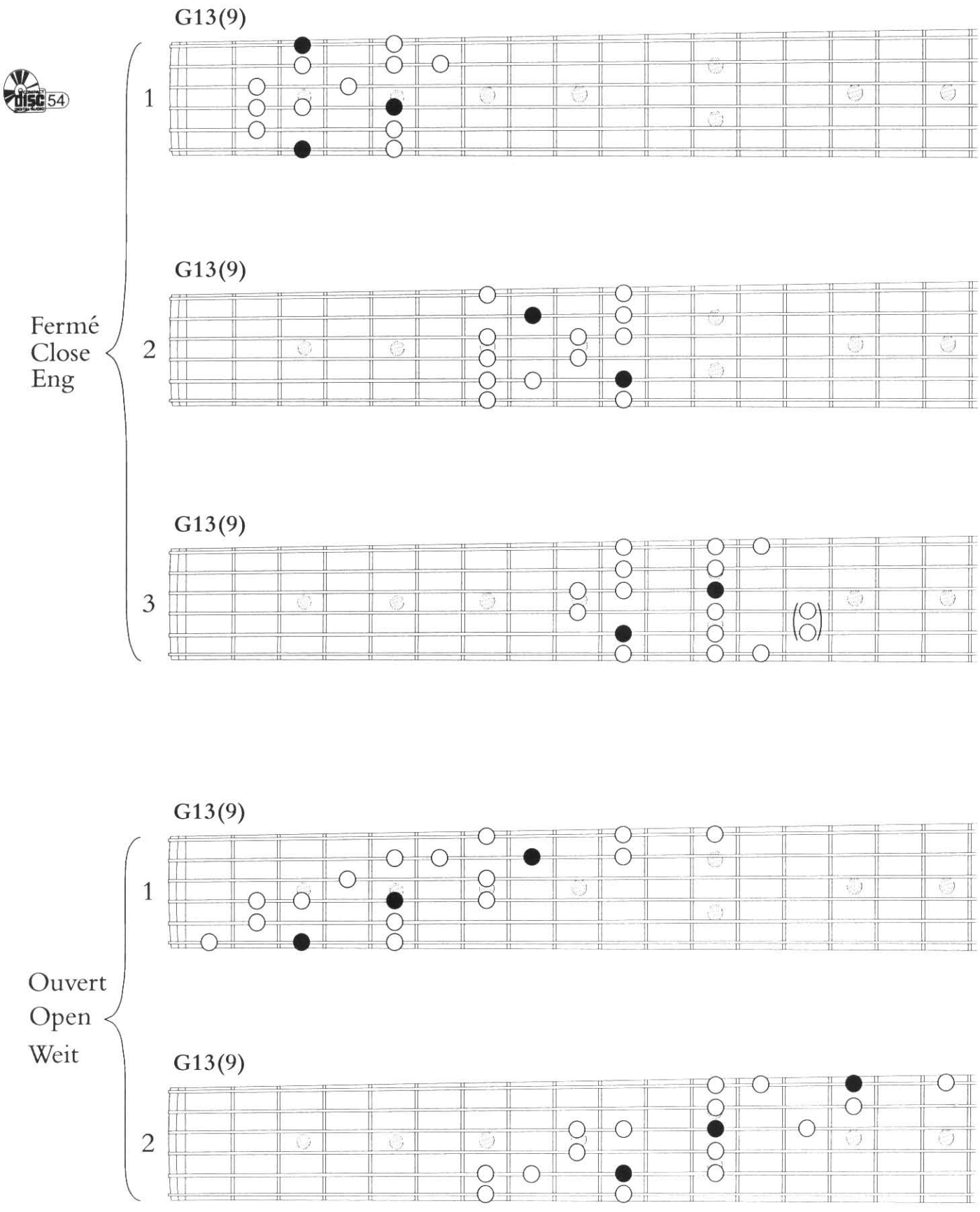
1



D13

2



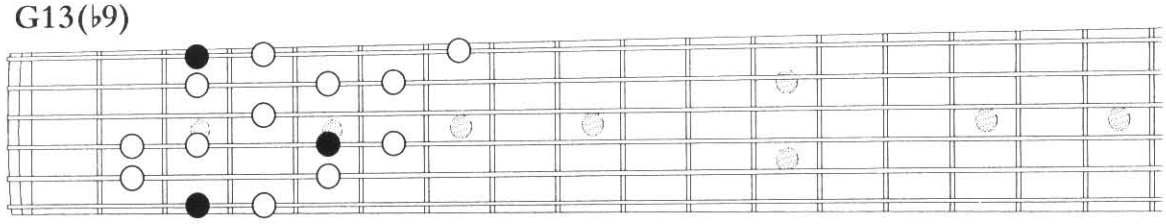

G13(9)
1
G13(9)
2
Fermé
Close
Eng
G13(9)
3
G13(9)
1
Ouvert
Open
Weit
G13(9)
2

DOMINANT ♭13(♭9)

Fermé
Close
Eng

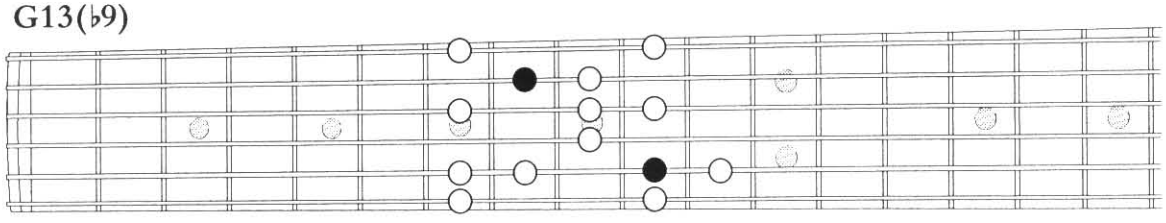
G13(♭9)

1



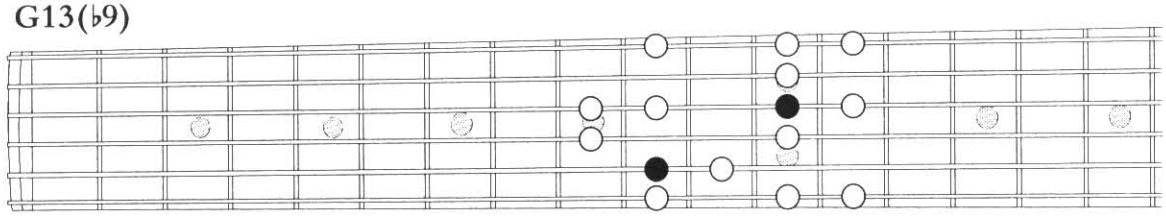
G13(♭9)

2



G13(♭9)

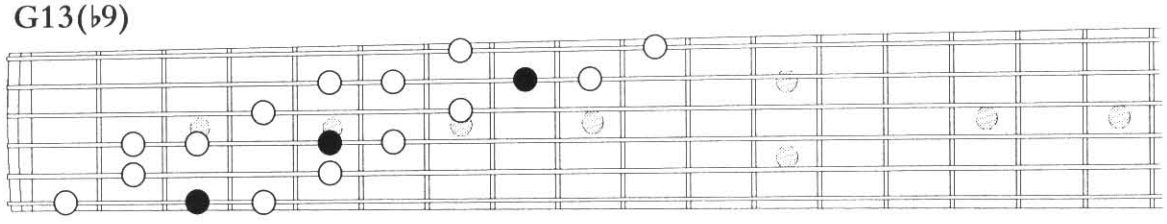
3



Ouvert
Open
Weit

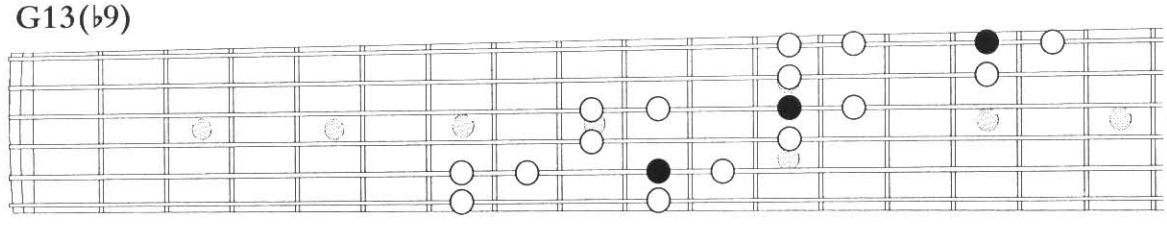
G13(♭9)

1



G13(♭9)

2

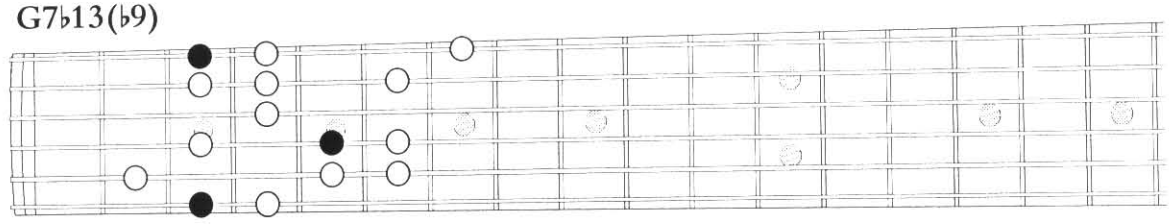


DOMINANT 13(♭9)

Fermé
Close
Eng

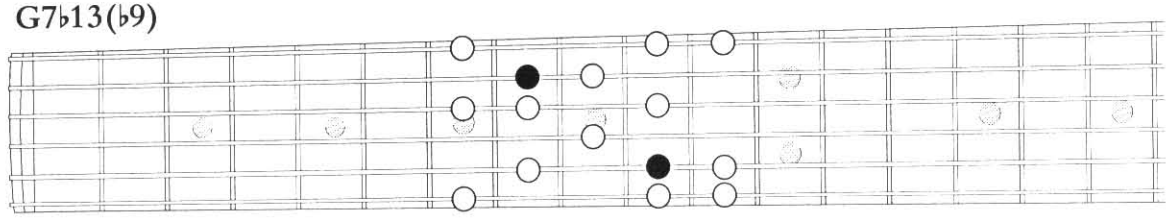
G7♭13(♭9)

1



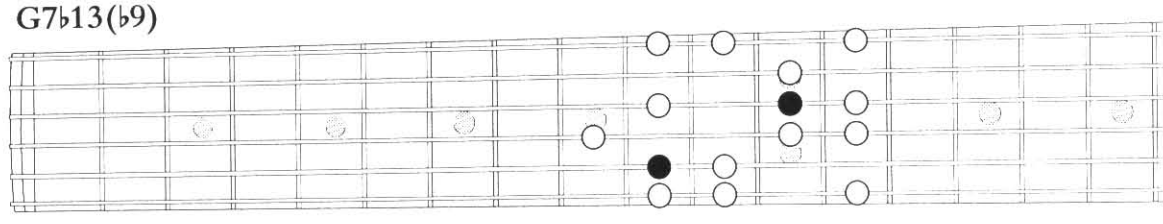
G7♭13(♭9)

2



G7♭13(♭9)

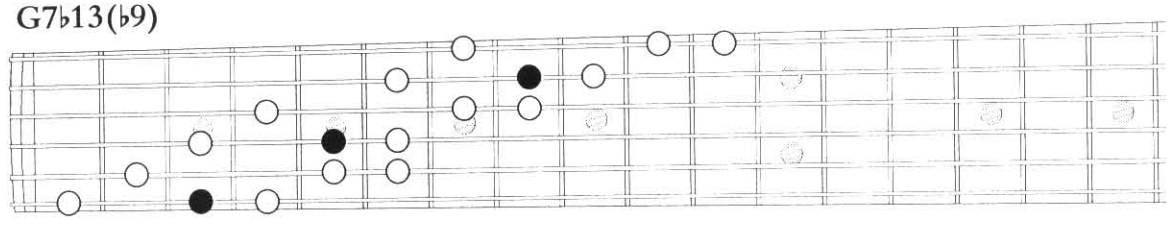
3



Ouvert
Open
Weit

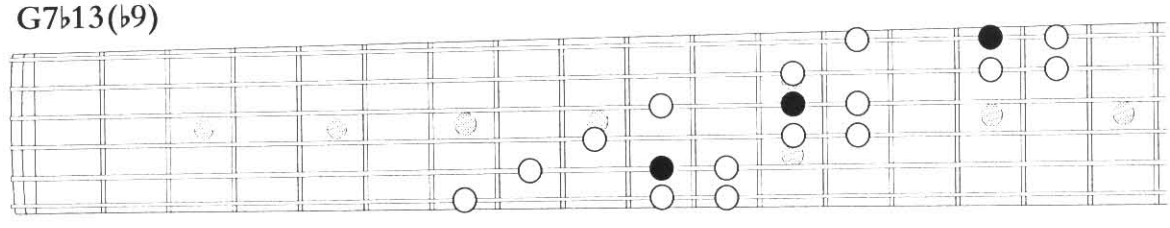
G7♭13(♭9)

1



G7♭13(♭9)

2



IV) ARPÈGE DIMINUÉ

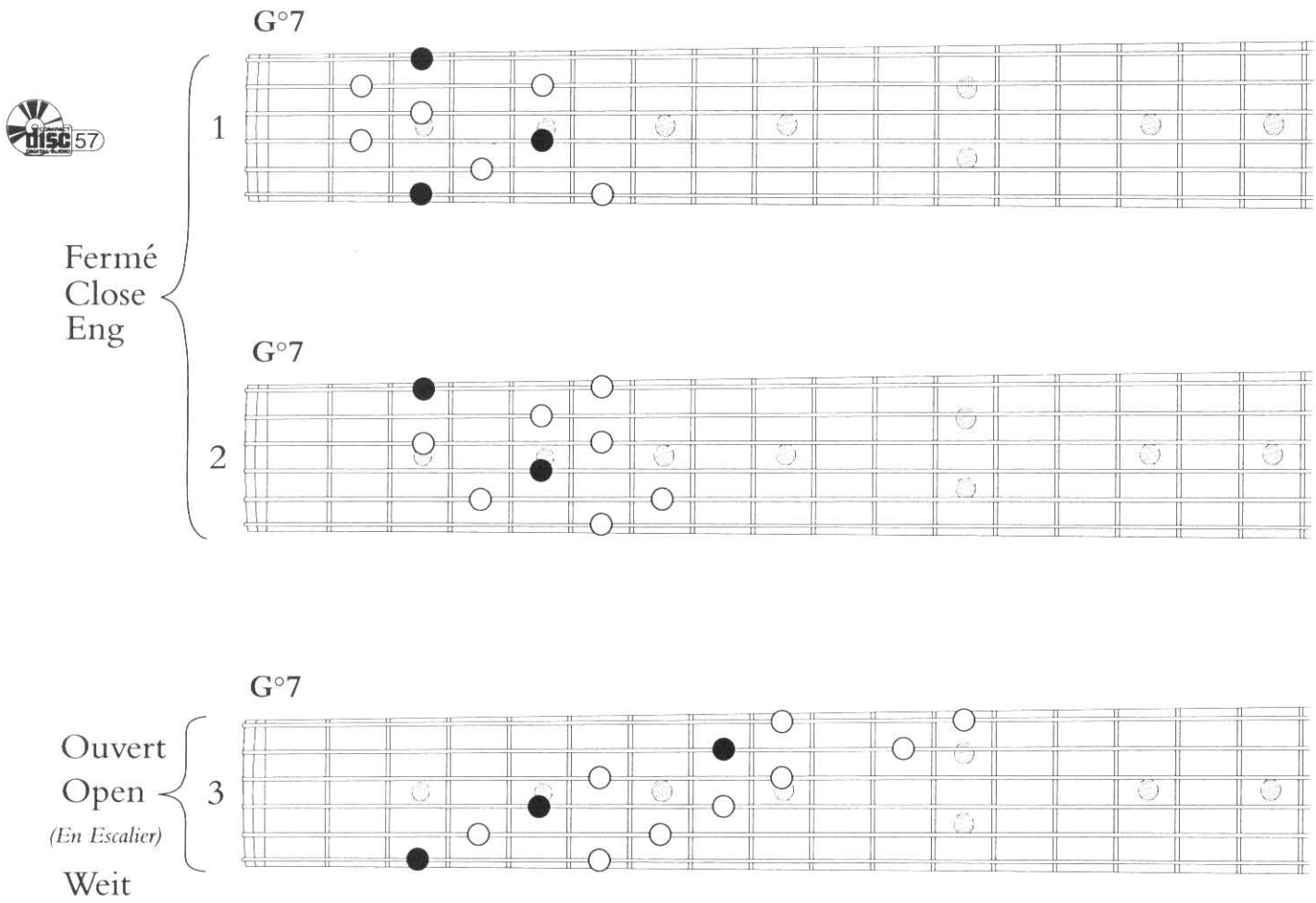
Un des plus importants sujets dans le jazz manouche. Il est presque systématiquement utilisé comme substitution à l'accord septième (voir première partie). Comme pour l'accord diminué, l'arpège va se déplacer de tierce mineure en tierce mineure. Il y a deux positions fermées et une position ouverte (que l'on nomme en escalier):

IV) DIMINISHED ARPEGGIO

The diminished arpeggio is one of the most important topics in Gypsy jazz. It is used almost systemically as a substitution for the 7th chord (see part one). As for the diminished chord, the arpeggio moves from minor 3rd to minor 3rd. There are two closed positions and one open position (which is named "en escalier" [stairs]):

IV) VERMINDERTES ARPEGGIO

Eines der bedeutendsten Themen im Gypsy Jazz. Es wird beinahe systematisch als Substitut für den Dominant-Septakkord eingesetzt (siehe Teil Eins). Was den verminderten Akkord betrifft, bewegt sich das Arpeggio in kleinen Terzen. Es gibt zwei enge Positionen und eine weite Position (man nennt diese "en escalier" [Treppe]):



RAPPEL: L'accord ou l'arpège diminué vont avoir pour tonique la ♭ neuvième, tierce, quinte ou septième de l'accord de septième. Par example, sur A7, on va utiliser B♭dim7, C♯dim7, Edim7, Gdim7.

Voici deux examples typiques permettant de passer d'une position à l'autre, tout en restant sur le même accord, F7 (G♭dim7, Adim7, Cdim7, E♭dim7):

REVIEW: The diminished arpeggio, or chord, will have the ♭9, 3rd, 5th or 7th of the 7th chord as a tonic. For example, on A7, we might us: B♭dim7, C♯dim7, Edim7, Gdim7.

Here are two typical examples which allow movement from one position to another, while staying on the same chord, F7. (G♭dim7, Adim7, Cdim7, E♭dim7):

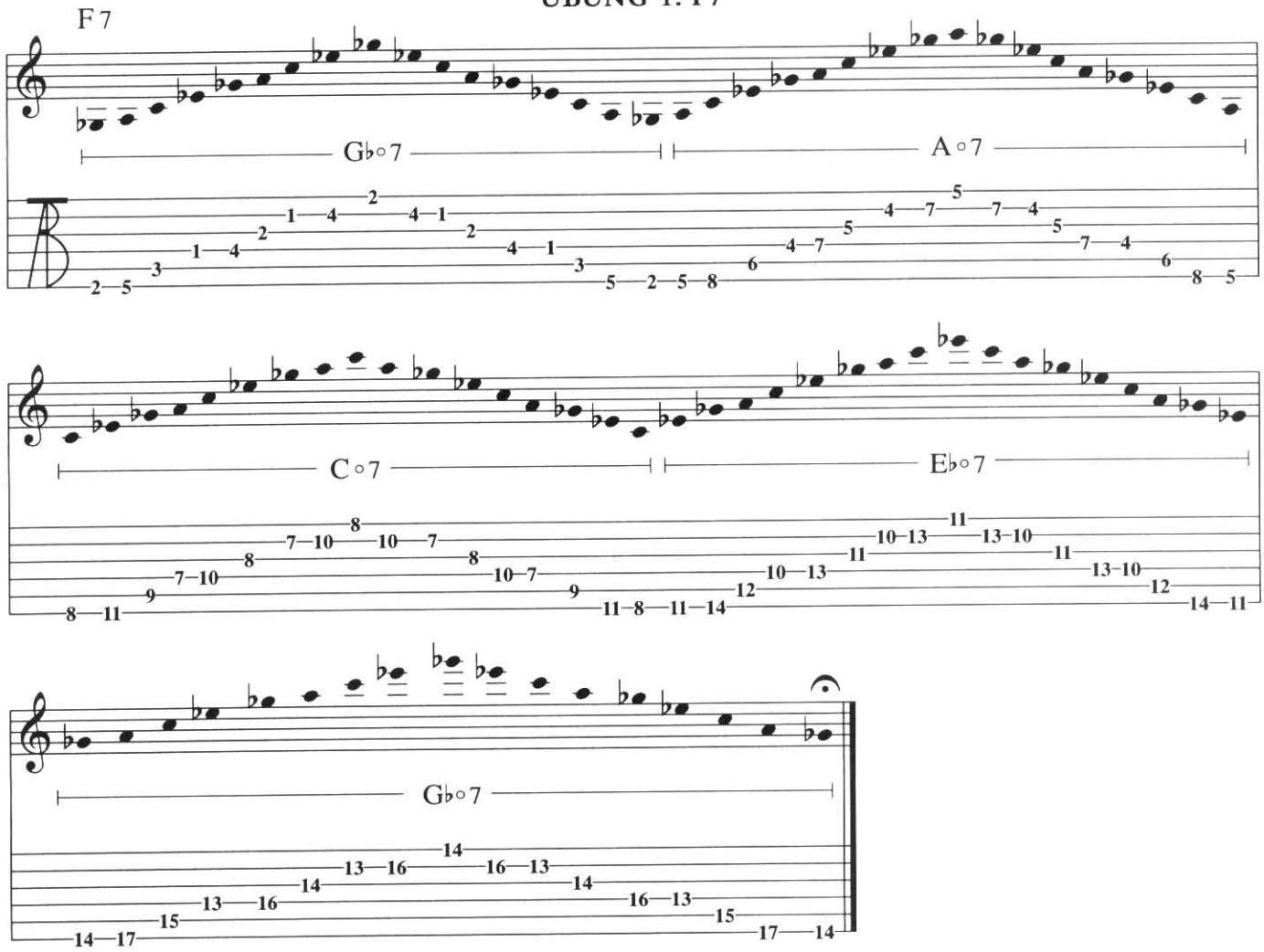
RÜCKBLICK: Das verminderte Arpeggio oder der verminderte Akkord wird als Tonika die kleine None, die Terz, Quinte oder Septime des Dominant-Septakkordes haben. So könnten wir auf A7 zum Beispiel verwenden: B♭dim7, C♯dim7, Edim7, Gdim7.

Hier sind zwei typische Beispiele, die die Bewegung von einer Position in eine andere erlauben, während man auf dem gleichen Akkord, F7, bleibt. (G♭dim7, Adim7, Cdim7, E♭dim7):

disc 58

Diminished
Arpeggios

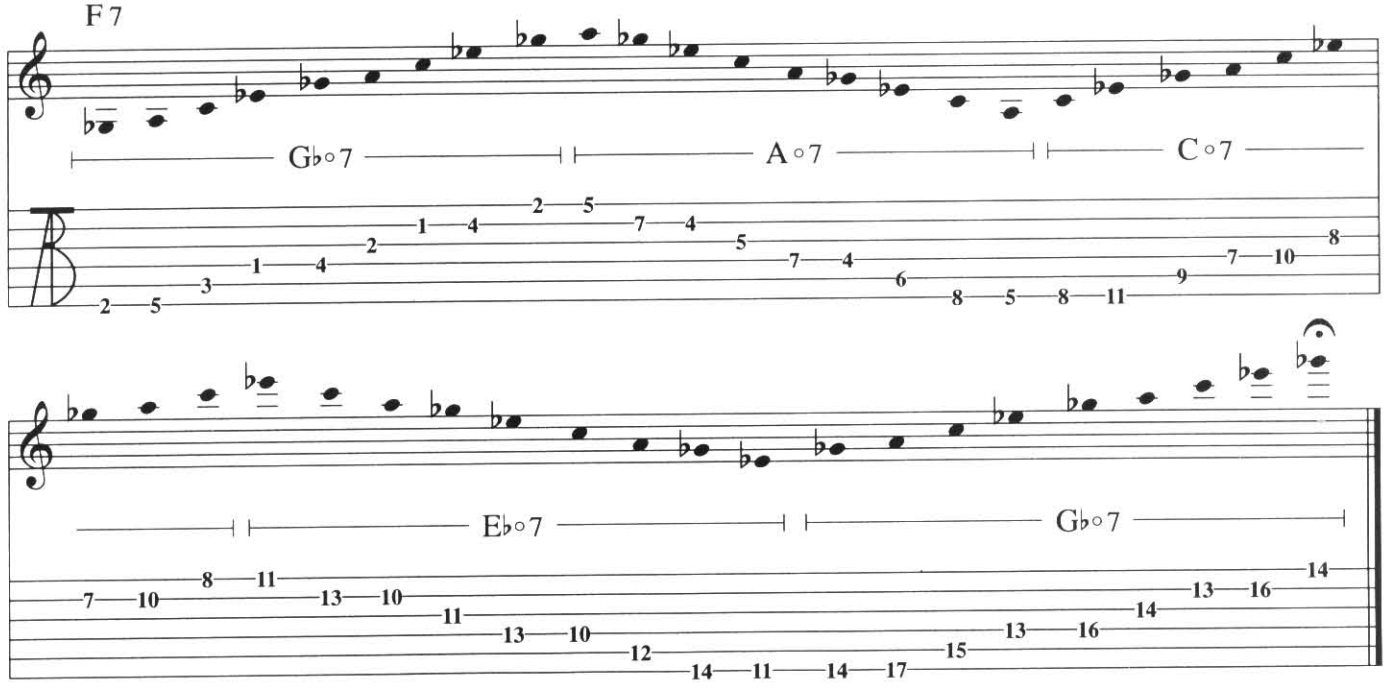
EXERCICE 1: F7
EXERCISE 1: F7
ÜBUNG 1: F7



disc 59

Diminished
Arpeggios

EXERCICE 2: F7
EXERCISE 2: F7
ÜBUNG 2: F7



NB: Les exemples sont écrit en position un, fermée. Appliquez les aux positions deux, fermée, et trois, en escalier.

Surtout, travaillez bien l'arpège en escalier, en montant et en descendant, c'est une des astuces qui vous permet de voyager horizontalement sur le manche, de changer de position, come pour les arpèges précédents.

Note: These examples are written in Position 1, closed. Apply them to Positions 2, closed, and [Position] 3, en escalier.

Work the "en escalier" arpeggio in particular, going up and down. This trick will allow you to travel horizontally on the neck and change position, just as with the preceding arpeggios.

Beachte, dass diese Beispiele in Position 1, eng, geschrieben sind. Verwende sie für Position 2, eng, und [Position] 3, en escalier.

Arbeite im Besonderen mit dem „en escalier"-Arpeggio, indem du aufwärts und abwärts gehst. Dies ist ein Trick, der dir erlauben wird, dich horizontal auf dem Gitarrenhals zu bewegen und die Position zu wechseln, wie für die vorhergehenden Arpeggios.

MÉLANGE ARPÈGE DIMINUÉ-ARPÈGE SEPTIÈME

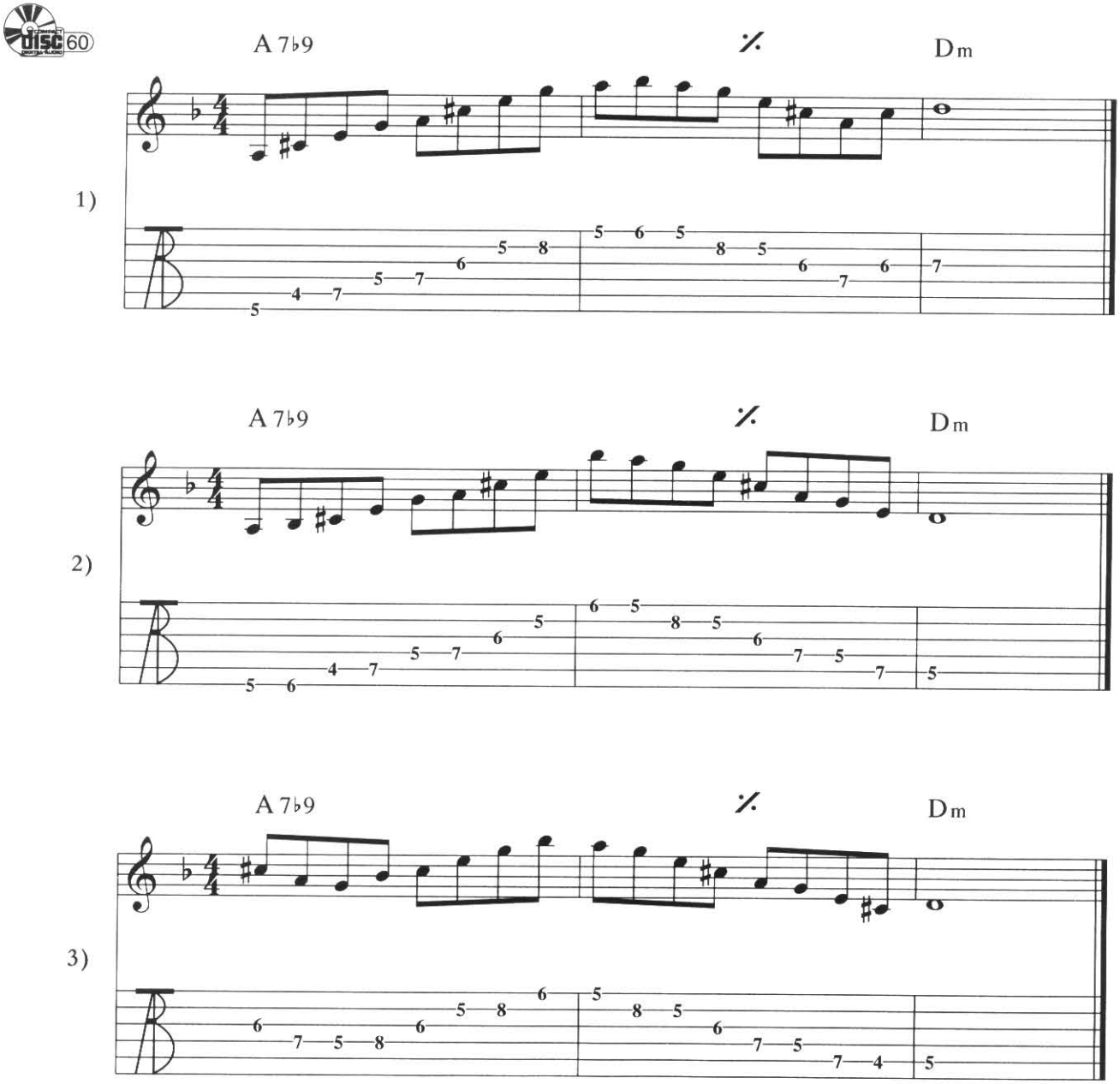
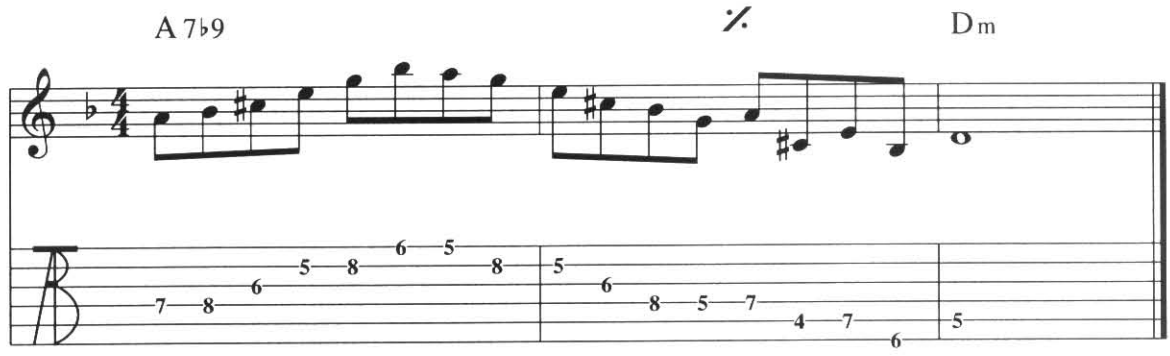
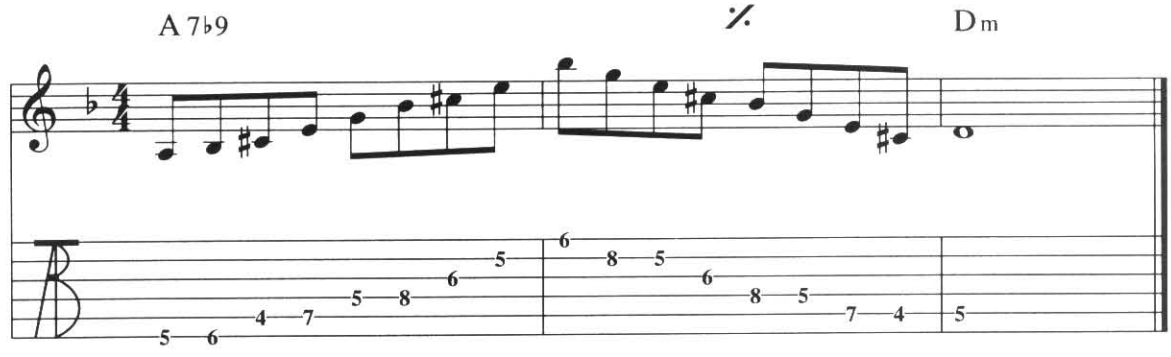
Voici cinq lignes mélodiques de deux mesures, qui ont comme structure l'accord de septième, et font apparaître de manière plus ou moins évidente la présence de l'arpège diminué (de façon graduelle ici).

DIMINISHED ARPEGGIO – 7th CHORD ARPEGGIO MIX

Here are five, two-measure melodic lines which are structured on the 7th chord, and highlight the presence of the diminished arpeggio in a more or less obvious way (incremented, in this case).

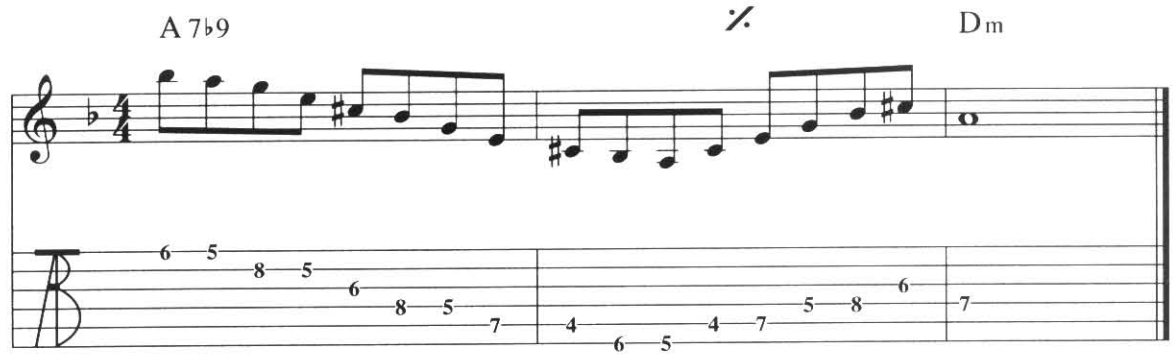
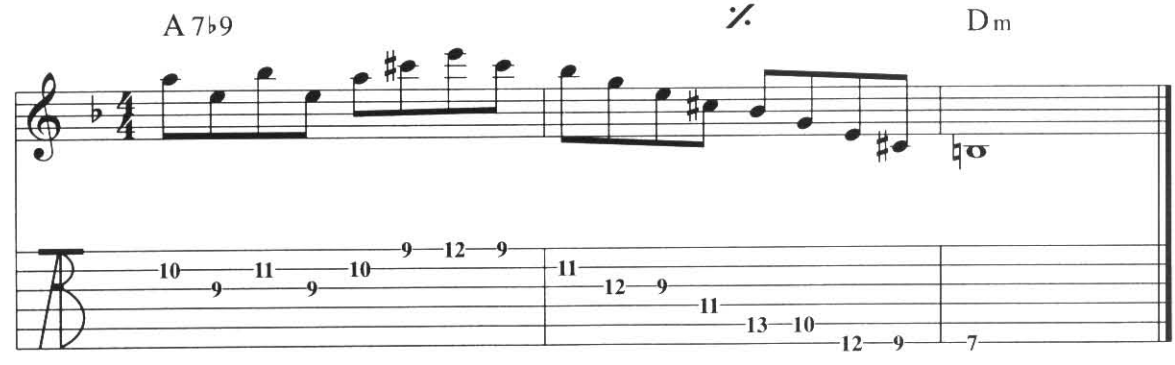
VERMINDERTES ARPEGGIO – DOMINANT-SEPTAKKORD ARPEGGIO MIX

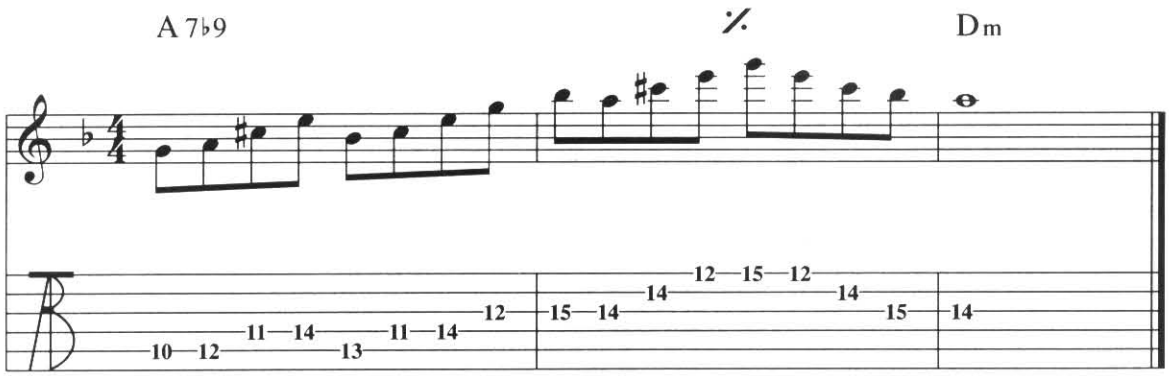
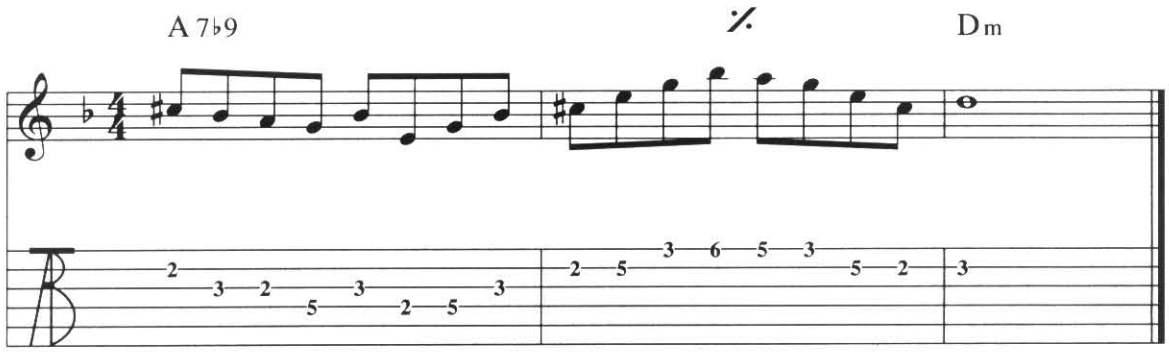
Hier sind fünf zweitaktige, melodische Linien, die auf dem Dominant-Septakkord aufgebaut sind und die Präsenz des verminderten Arpeggios mehr oder weniger offensichtlich hervorheben (stufenweise, in diesem Fall).



Toujours sur la même progression, quatre exemples mais en changeant de position cette fois.

Here are four examples, still using the same progression, but with a change of position this time.

Hier folgen vier Beispiele, immer noch auf der gleichen Akkordfolge, aber dieses Mal mit einem Wechsel der Position.



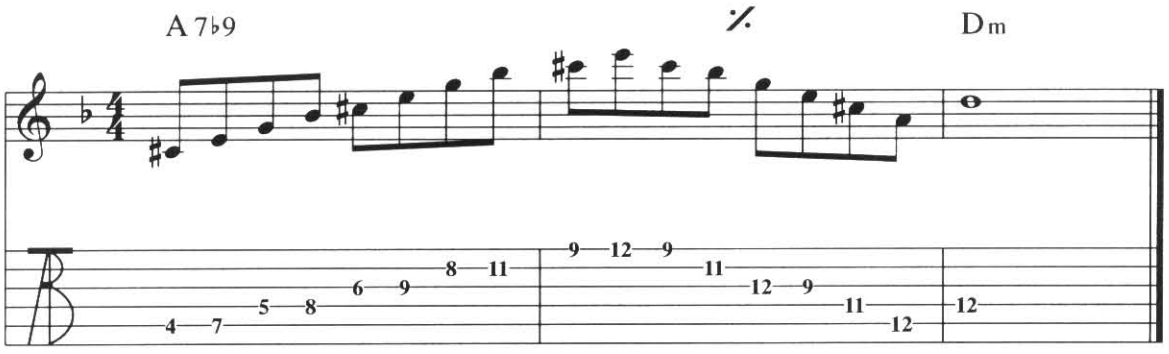
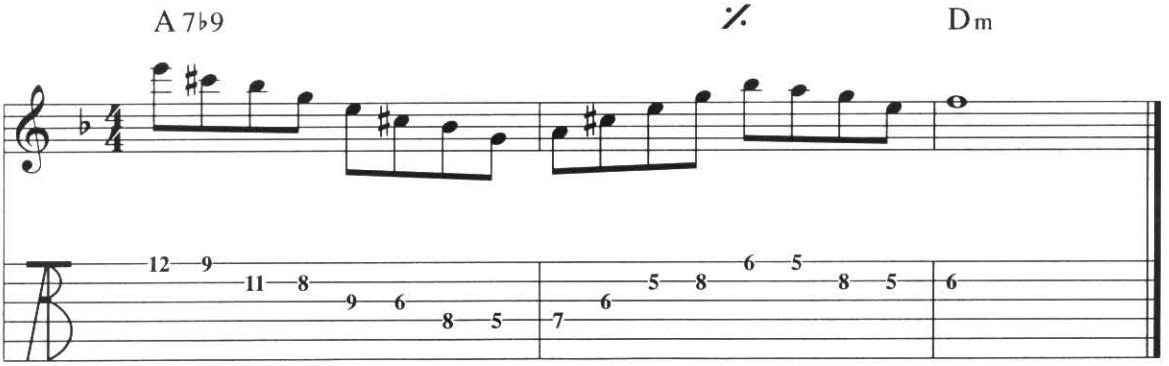


Voici deux autres exemples utilisant l'arpège en escalier, toujours sur la même progression, après cela, créez vos propres exemples tirés de ceux-la.

Here are two more examples, using the en escalier arpeggio, still using the same progression. Next, create your own examples using these as a mold.

Hier sind zwei weitere Beispiele, die das „en escalier"-Arpeggio verwenden, immer noch auf der gleichen Akkordfolge. Erstelle dir danach mit Hilfe dieser Beispiele deine eigenen.

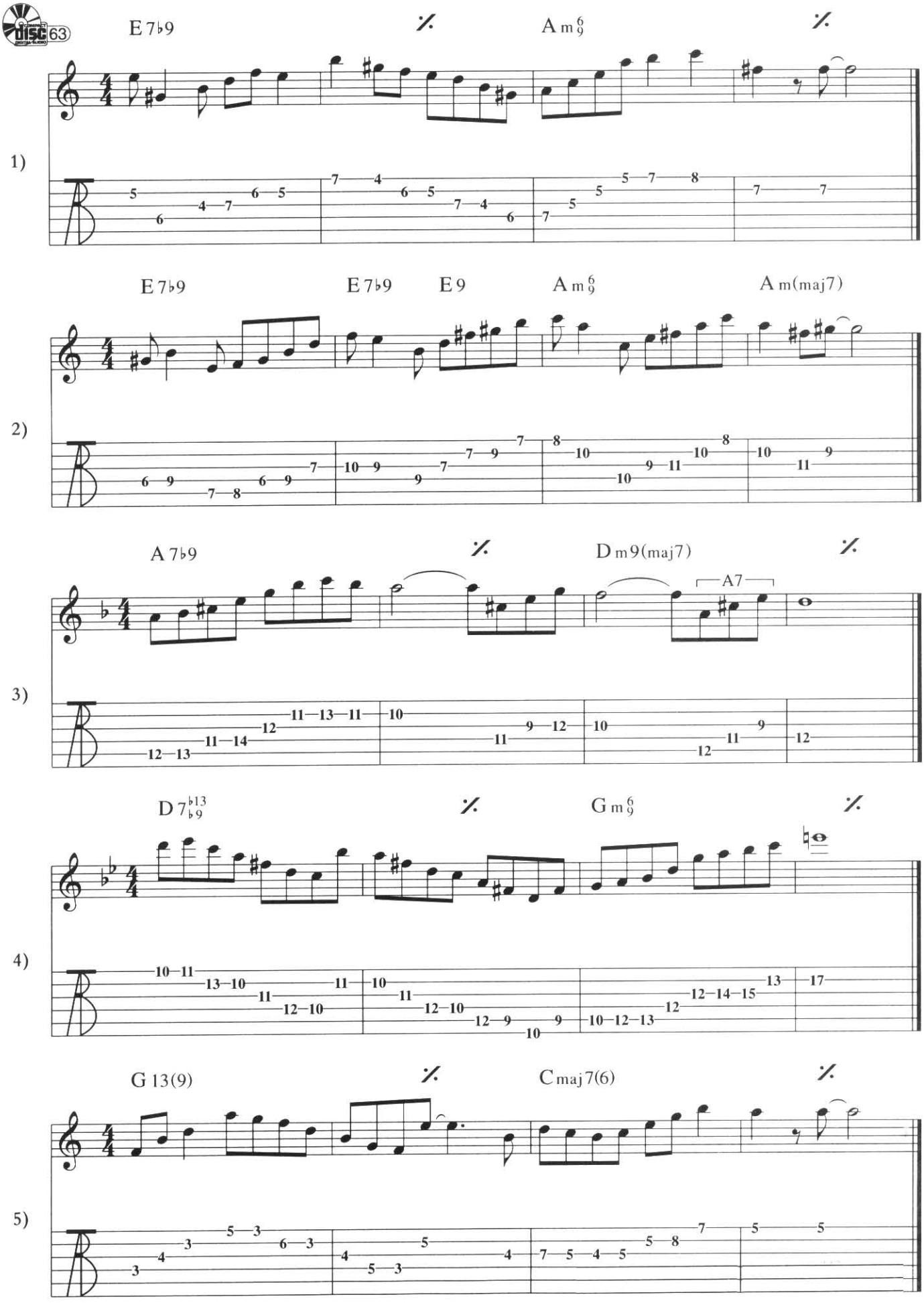
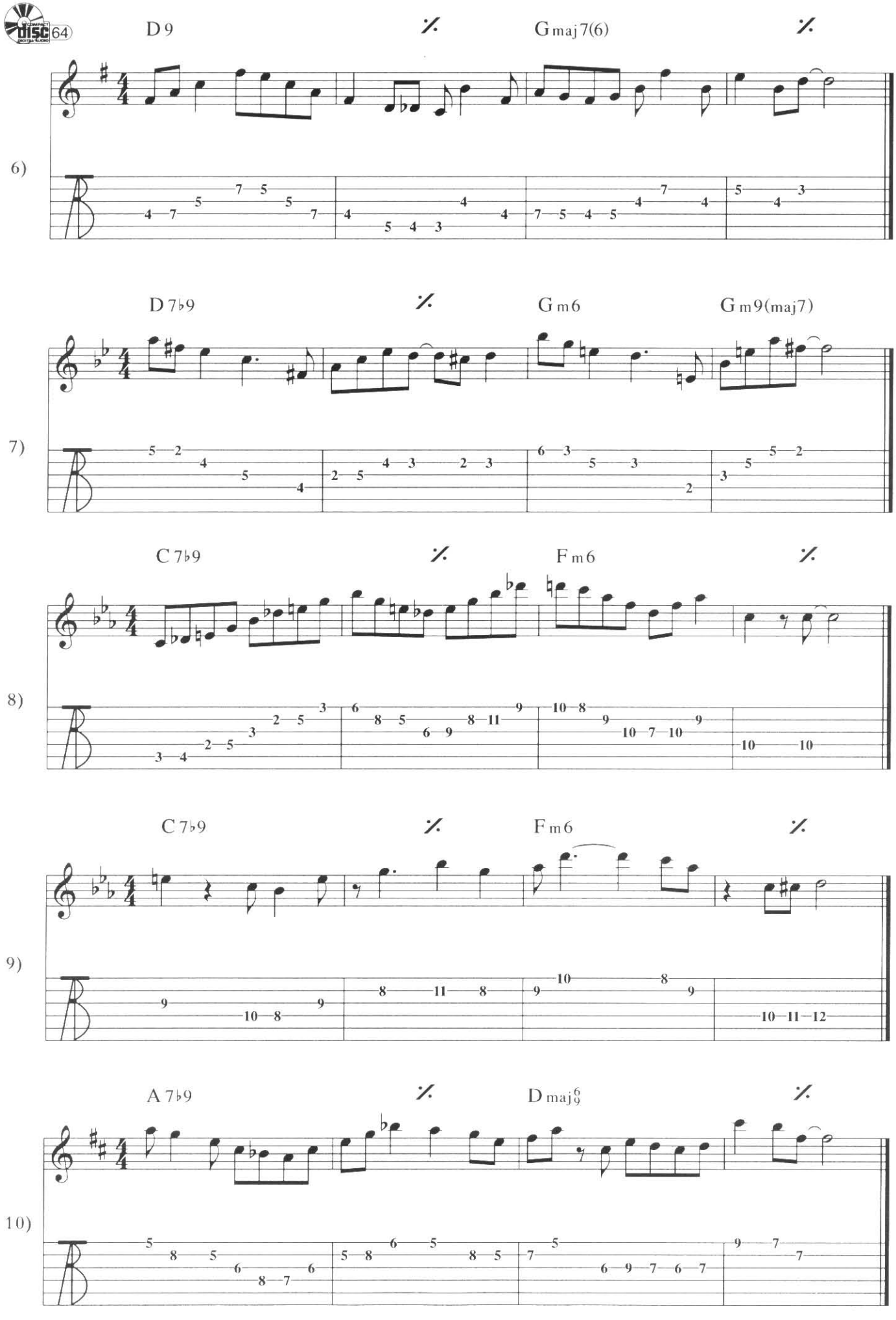
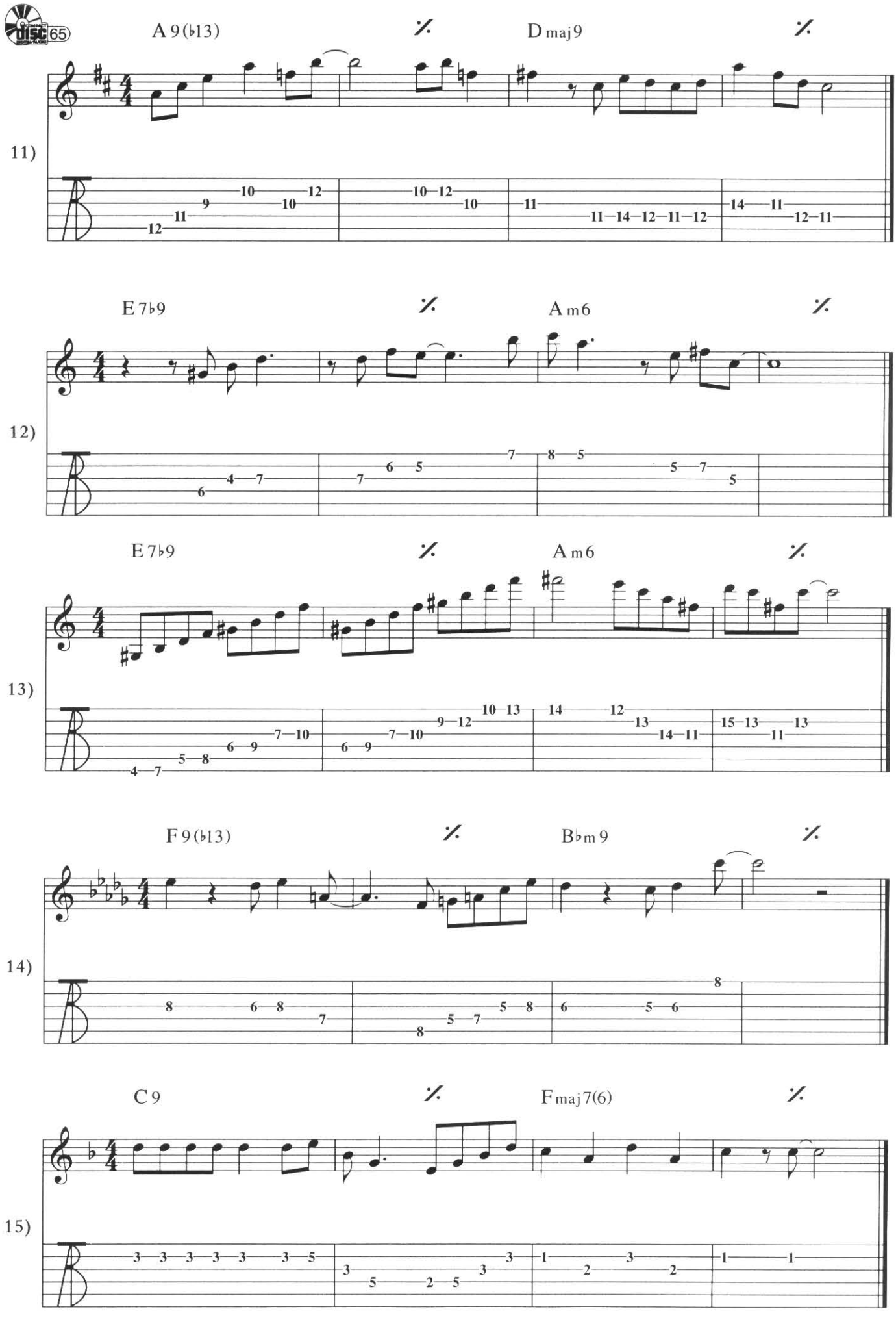
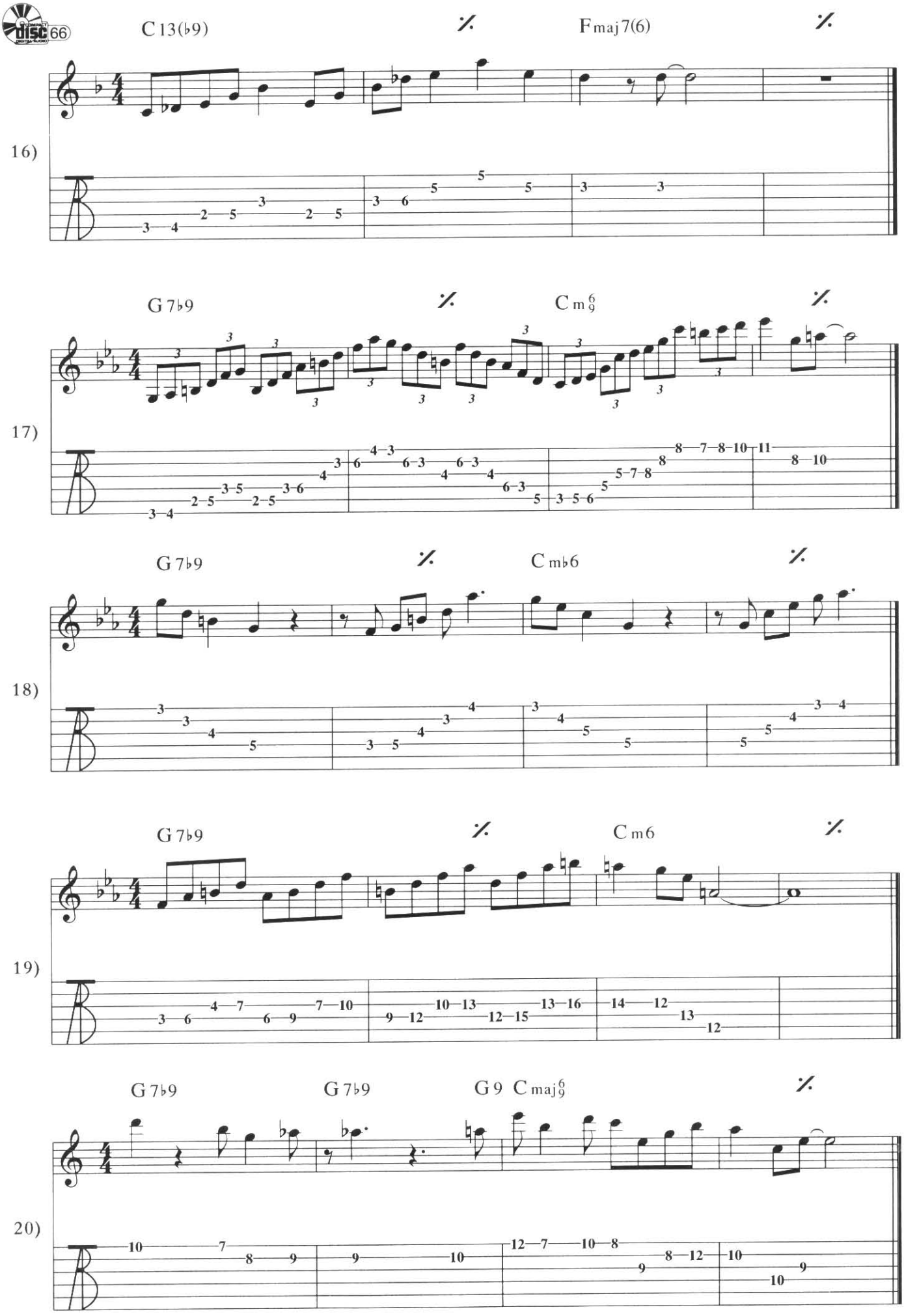
disc 62



EXEMPLES DE QUATRE MESURES, PROGRESSION V7→I

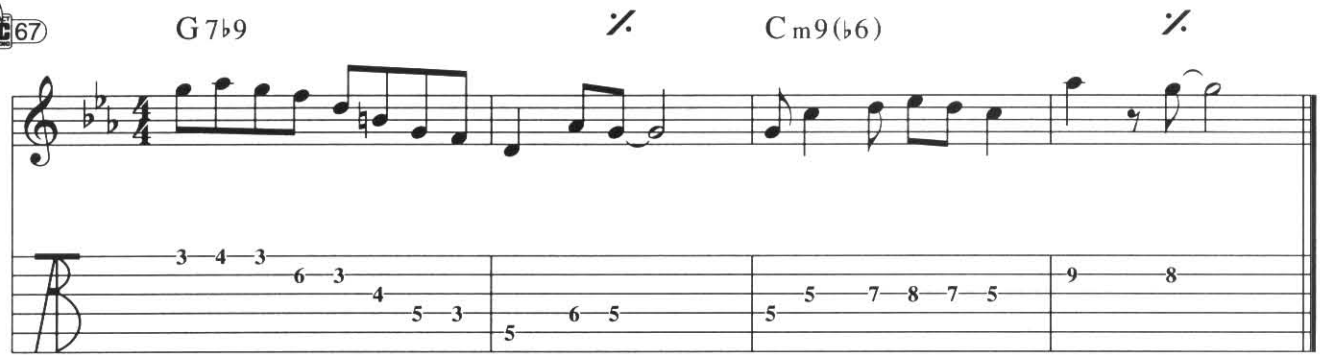
4-MEASURE EXAMPLES, V7→I PROGRESSION

VIERTAKTIGE BEISPIELE, V7→I AKKORDFOLGE

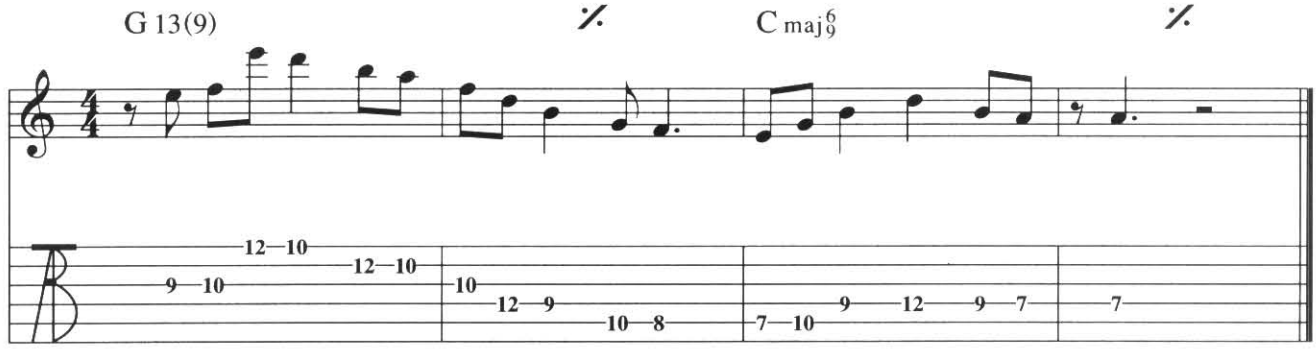
disc 63

D 9
Gmaj7(6)
6)
D 7♭9
Gm6
Gm9(maj7)
7)
C 7♭9
Fm6
8)
C 7♭9
Fm6
9)
A 7♭9
Dmaj6/9
10)

disc 65
A 9(♭13)
D maj9
11)
E 7♭9
A m6
12)
E 7♭9
A m6
13)
F 9(♭13)
B♭m 9
14)
C 9
F maj7(6)
15)

C 13(♭9)
Fmaj7(6)
16)
G 7♭9
Cm6/9
17)
G 7♭9
Cm♭6
18)
G 7♭9
Cm6
19)
G 7♭9
G 7♭9
G 9 Cmaj6/9
20)

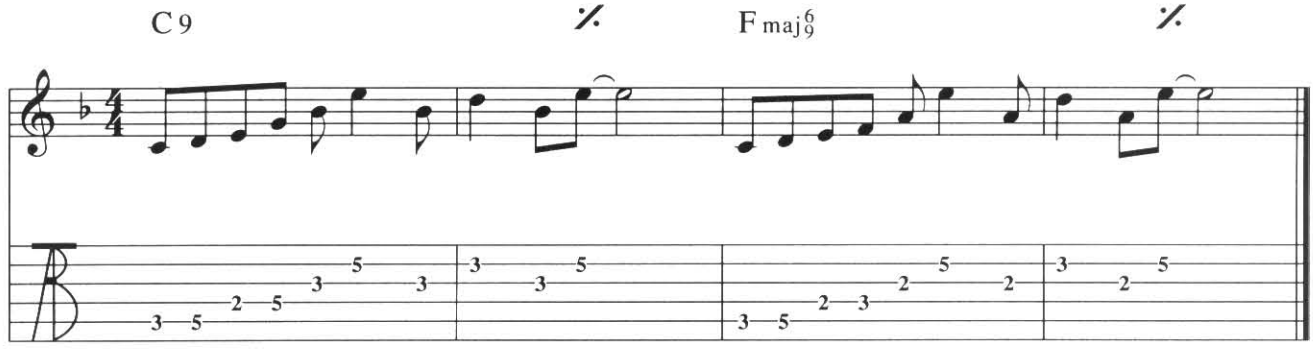
disc 67

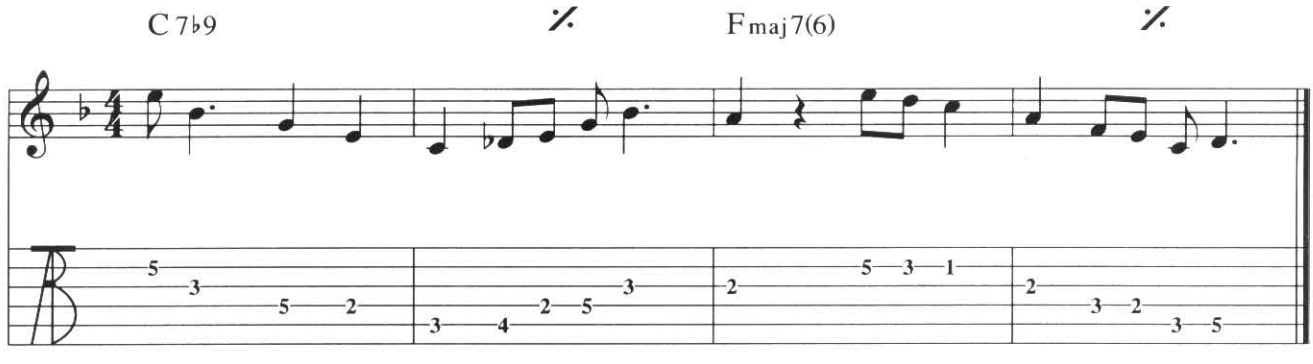
21)



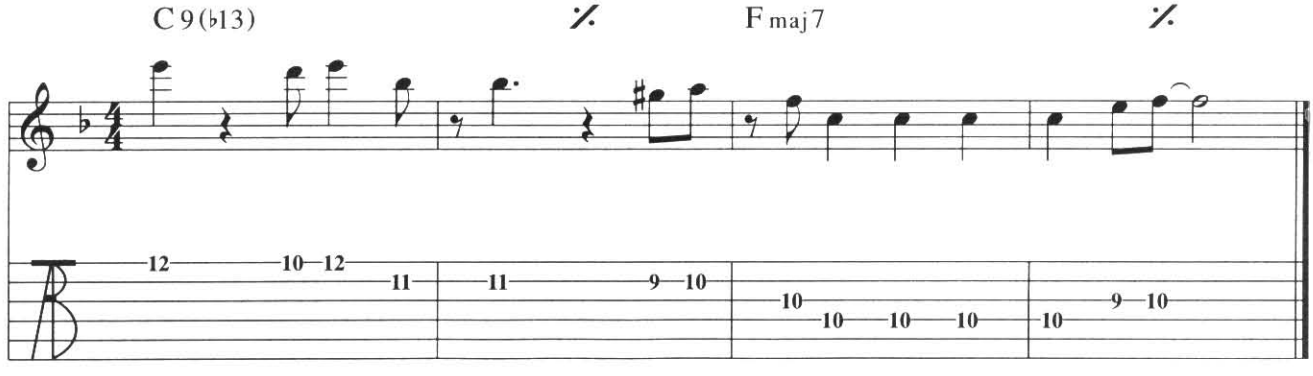
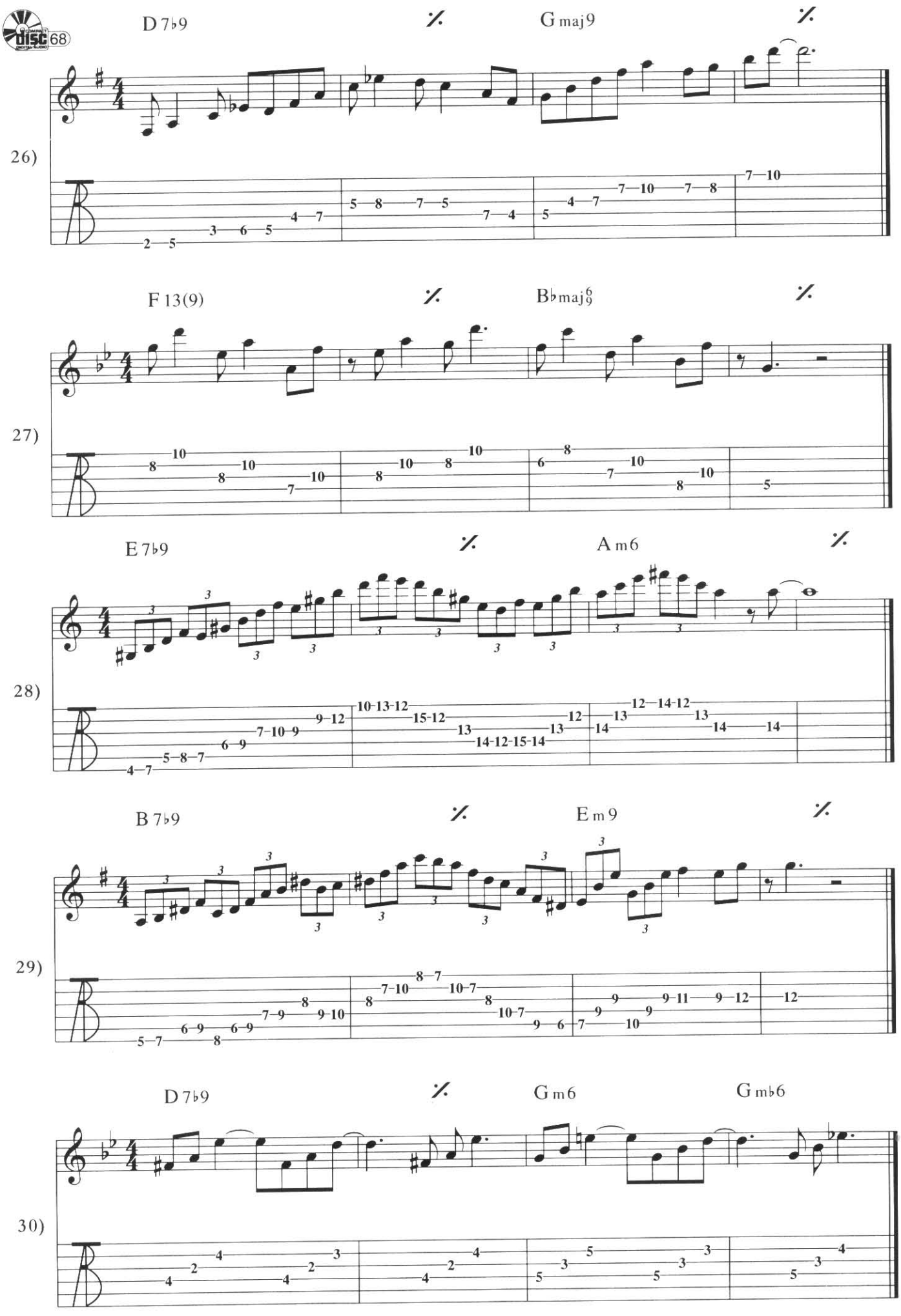
22)



23)

24)



25)



disc 68
D 7♭9
G maj9
26)
F 13(9)
B♭maj6/9
27)
E 7♭9
A m6
28)
B 7♭9
E m9
29)
D 7♭9
G m6
G m♭6
30)

Jouez ces lignes, écoutez celles qui vous plaisent le mieux, apprenez-les, et surtout, faites les vôtres! Travaillez-les dans toutes les tonalités, appliquez-les dans des morceaux en réponse aux motifs (comme dans l'exemple suivant), faites bien attention à la technique main droite.

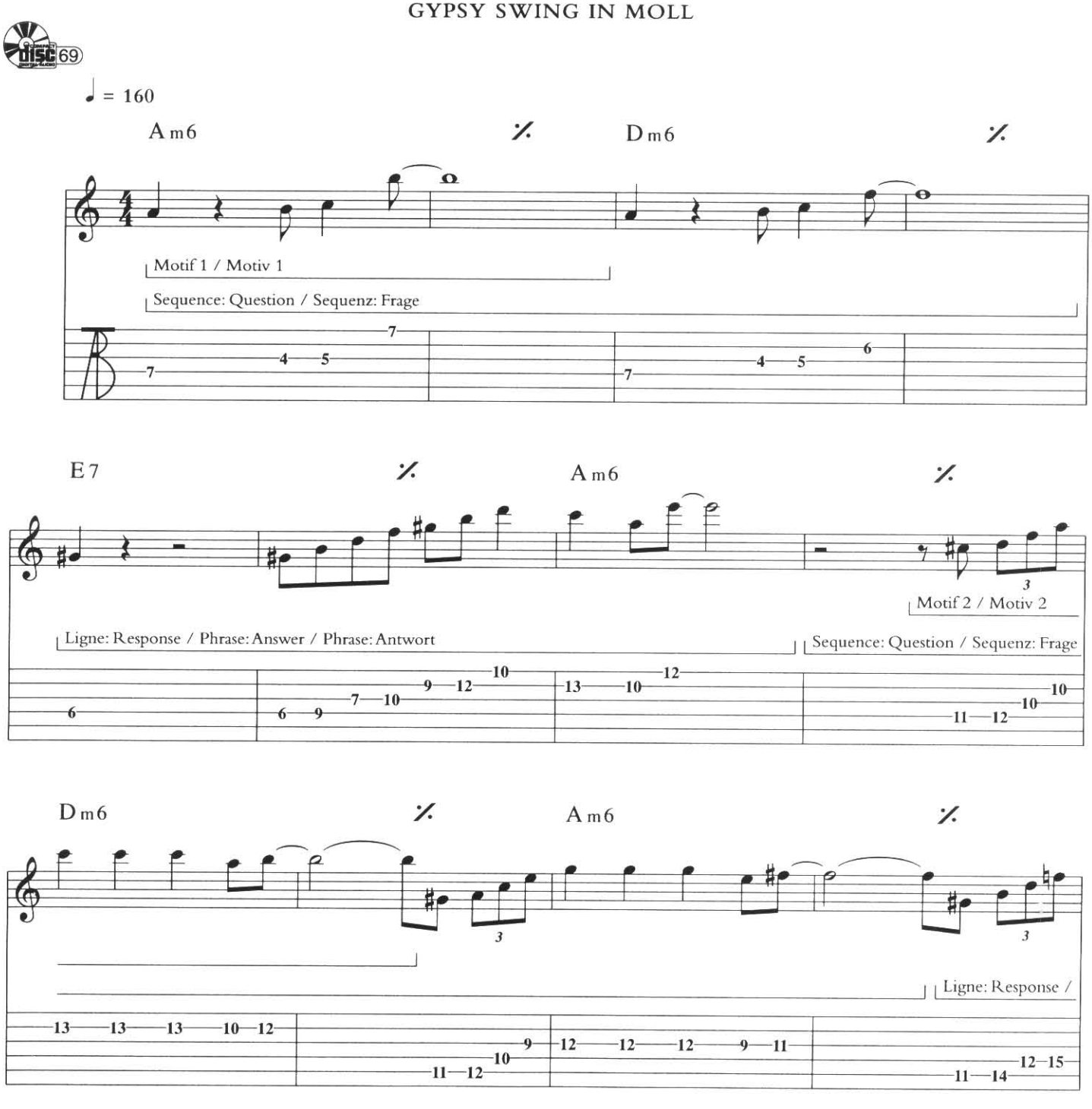
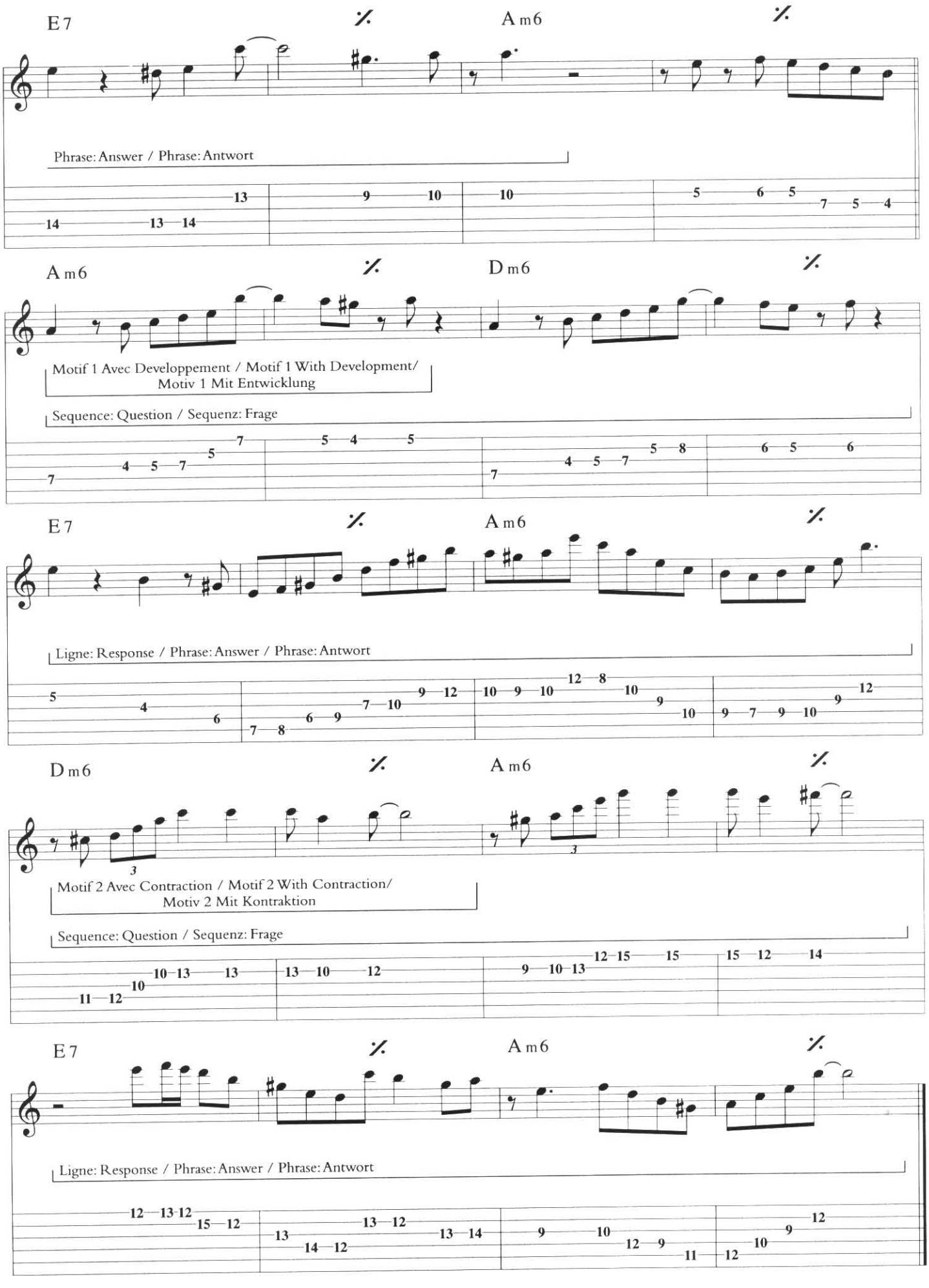
Ensuite, comme pour les motifs, isolez dans les morceaux d'autres patternes d'accords que les V→I, et écrivez vos propres lignes.

Play these phrases, listen for those you like best, learn them, and especially, make up your own! Practice them in all keys, use them in a piece as answers to motifs (as in the next example), and pay attention to right-hand technique.

Afterwards, as for the motifs, isolate other chord patterns beside V I in songs, and write your own phrases...

Spiele diese Phrasen, höre dir die an, die dir am besten gefallen, lerne sie und denke dir vor allem selbst welche aus! Übe sie in allen Tonarten, verwende sie in einem Stück als Antworten zu Motiven (wie im nächsten Beispiel) und behalte die Technik deiner rechten Hand im Auge.

Was die Motive angeht, isoliere danach in Songs andere Akkordmuster neben V→I und schreibe deine eigenen Phrasen.

GYPSY SWING EN MINEUR
GYPSY SWING IN MINOR
GYPSY SWING IN MOLL

E 7
A m6
D m6
Phrase: Answer / Phrase: Antwort
Motif 1 Avec Developpement / Motif 1 With Development/
Motiv 1 Mit Entwicklung
Sequence: Question / Sequenz: Frage
Ligne: Response / Phrase: Answer / Phrase: Antwort
Motif 2 Avec Contraction / Motif 2 With Contraction/
Motiv 2 Mit Kontraktion

GAMME MINEURE HARMONIQUE

Cette gamme est une des couleurs prédominantes de ce style, notamment sur les accords de septième.

Elle va servir à créer des lignes, bien souven utilisées en réponse aux motifs créés avec les arpèges. Je vous rappèle qu'une ligne est un phrase musicale n'ayant peu ou pas de répétition. Il va vous falloir apprendre cette gamme, et après l'organiser de manière musicale, comme dans les exemples de la fin de ce chapitre. À partir du moment ou vous avez quelques lignes musicales dans votre vocabulaire, if vous sera facile de la manipuler, c'est-à-dire de changer quelques notes, d'en extraire seulement une partie, etc.

Créez vos propres lignes à partir du vocabulaire technique (gammes, arpèges), mais aussi apprenez-en par la transcription de valses ou de solos. Un bon vocabulaire pour le style manouche est celui du classique.

Voici les quatre positions guitaristiques de cette gamme:

HARMONIC MINOR SCALE

This scale is one other predominant features of the style - on the 7th chords in particular.

It is used to create phrases, which are often used in answer to motifs created from arpeggios. Remember, a phrase is a musical idea having little or no repetition. You will need to learn this scale, and then organize it musically as in the examples at the end of this chapter. As soon as you have a few musical phrases as part of your vocabulary, it will be easy for you to manipulate them - that is, to change a few notes, extract only a part of it, etc.

Create you own phrases based on the technical vocabulary (scales, arpeggios, etc.), but also learn a few through transcribing waltzes or solos. A good vocabulary for the Manouche style is that of classical music.

Here are the four positions for this scale on the guitar:

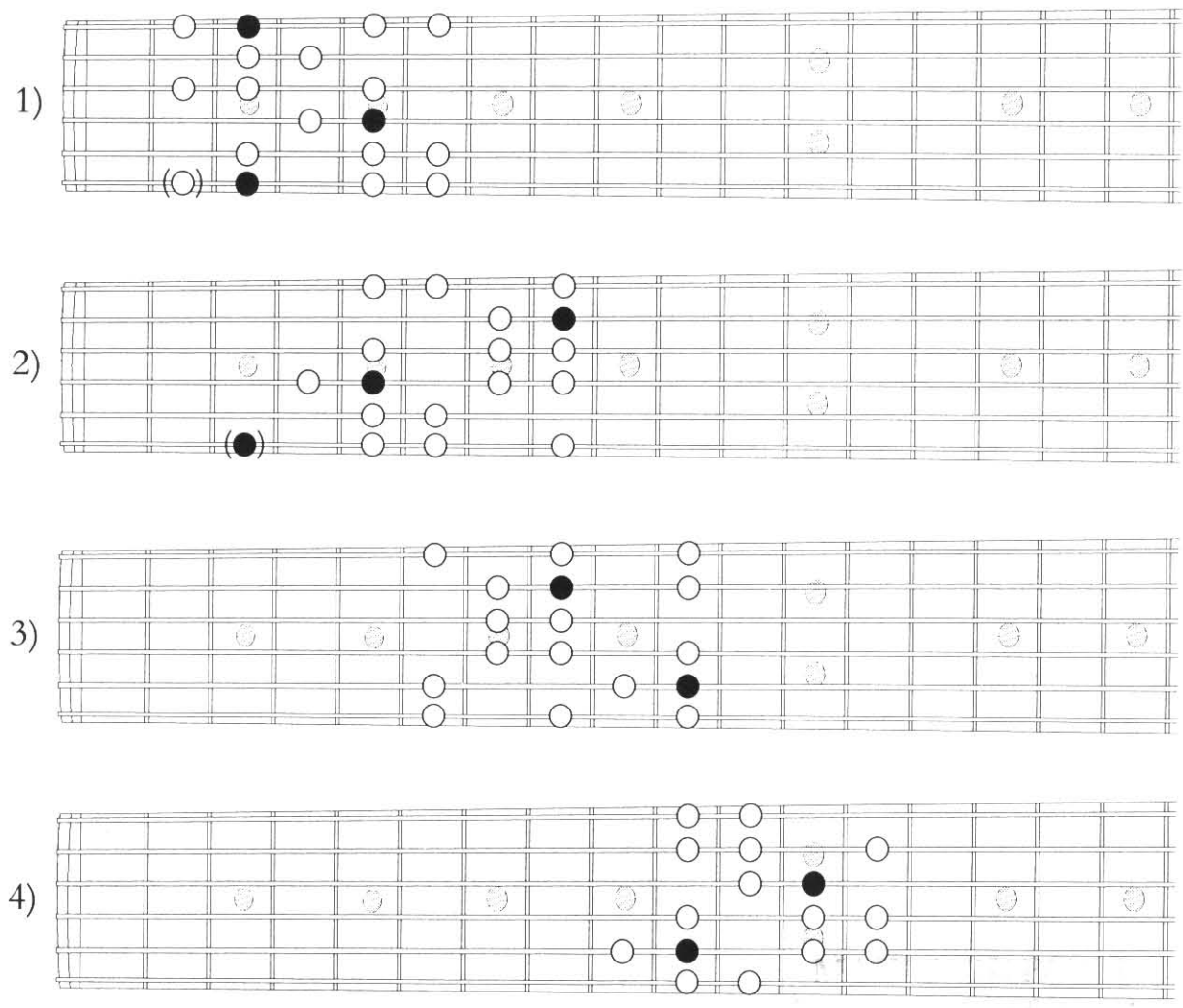
HARMONISCH MOLL-SKALA

Diese Skala ist eine weitere vorherrschende Eigenschaft dieses Stils – auf den Dominant-Septakkorden im Besonderen.

Sie wird benutzt, um Phrasen zu erzeugen, die oftmals als Antworten auf Motive dienen, welche von Arpeggios hergeleitet worden sind. Denke daran, dass eine Phrase eine musikalische Idee ist, die nur wenig oder gar nicht wiederholt wird. Du wirst diese Skala lernen und sie dann, wie in den Beispielen am Ende dieses Kapitels, musikalisch organisieren müssen. Sobald aber ein paar musikalische Phrasen Teil deines Vokabulars geworden sind, wird es leicht für dich sein, sie zu manipulieren – d.h. ein paar Noten zu ändern, nur einen Teil davon zu extrahieren usw.

Schaffe deine eigenen Phrasen basierend auf dem technischen Vokabular (Skalen, Arpeggios usw.), aber lerne auch einige durch das Transkribieren von Walzern oder Soli. Ein gutes Vokabular für den Manouche-Stil ist das von klassischer Musik.

Hier sind die vier Positionen für diese Skala auf der Gitarre:



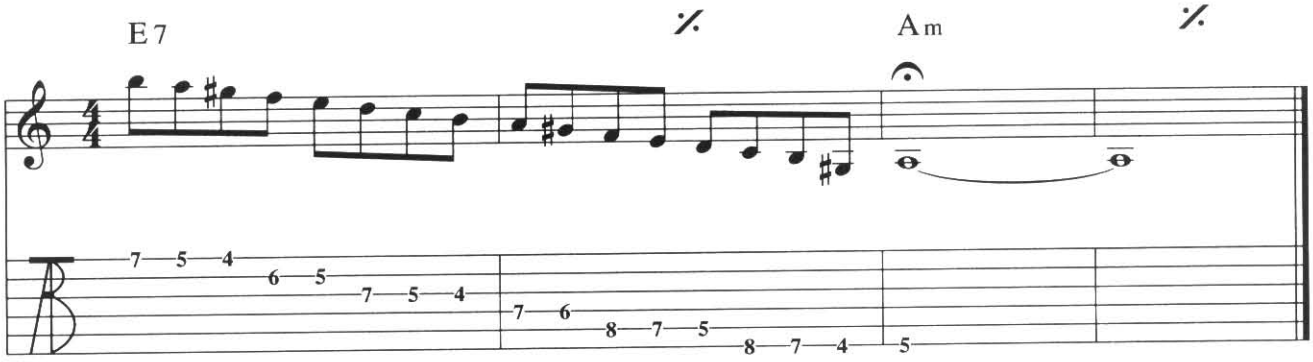
On utilise la gamme mineure harmonique pour jouer tout d'abord sur les accords mineurs (par exemple sur Am jouez Am harmonique), mais aussi et surtout sur les accords de septième. Le cas le plus fréquent est celui d'une résolution de l'accord de septième sur l'accord mineur (Par exemple E7/Am). Dans ce cas-la, on utilisera la gamme située une quinte en dessous de la tonique de l'accord de septième, cette dernière correspondant à la tonique de l'accord de résolution (sur E7, utilisez Amin harmonique).

Voici un exemple de Amin harmonique sur E7, resolvant sur Am:

The harmonic minor scale is used to play over minor chords first (for example, over Am, play A harmonic minor), but also -and in particular- over seventh chords. The most common scenario is that of resolving the 7th chord on a minor chord (for example, E7 / Amin). In this case, the scale located a fifth below the tonic of the seventh cord is used; the latest corresponds to the tonic of the chord you are resolving to (for E7, use A harmonic minor).

Here is an example of A harmonic minor over E7, which resolves to Am:

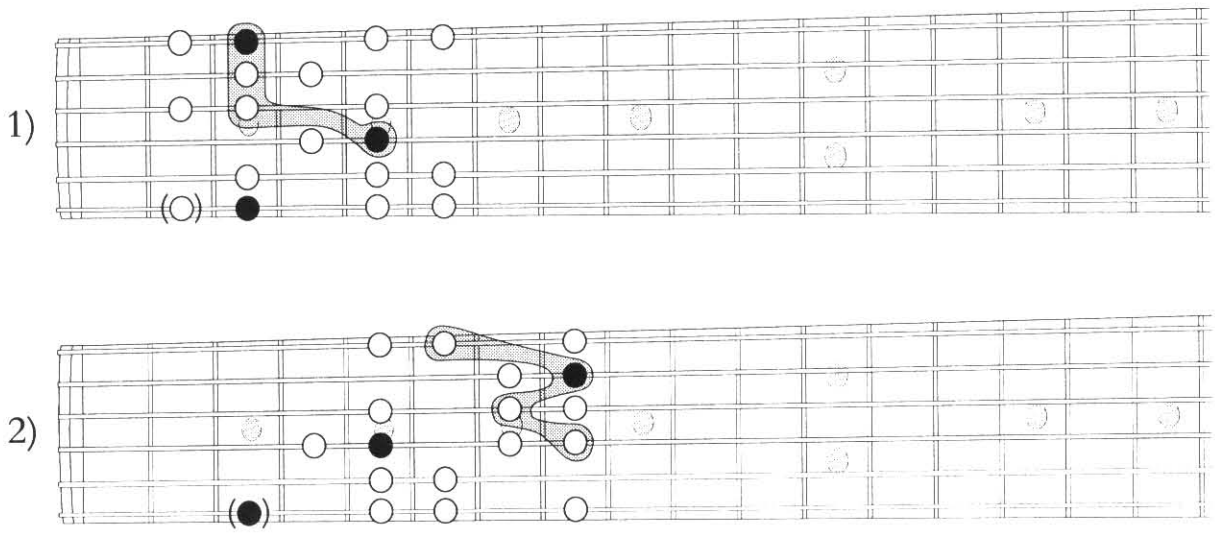
Die Harmonisch Moll-Skala wird vor allem benutzt, um über Moll-Akkorden zu spielen (spiele zum Beispiel A Harmonisch Moll über Am), aber auch – und das im Besonderen - auf Dominant-Septakkorden. Das allgemein übliche Szenario ist die Auflösung des Dominant-Septakkordes auf einen Moll-Akkord (zum Beispiel E7 / Am). In diesem Fall wird die Skala, die eine Quinte unter der Tonika des Dominant-Septakkordes liegt, benutzt; letzterer entspricht der Tonika des Akkordes, zu dem du auflöst (verwende A Harmonisch Moll für E7).

Hier ist ein Beispiel von A Harmonisch Moll über E7, das nach Am aufgelöst wird:

Maintenant, if vous faut repérer la gamme mineure harmonique par rapport aux formes basiques de I min et de V7 (ici, de Gm et de D7):

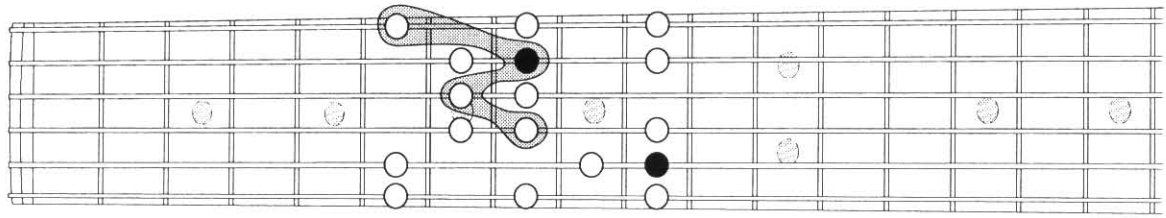
Now you must recognize the harmonic minor scale's relation to the basic shapes of I minor and V7 (Here, Gm and D7):

Jetzt musst du die Beziehung der Harmonisch Moll-Skala zu den grundlegenden Griffbildern von Im und V7 erkennen (hier Gm und D7):

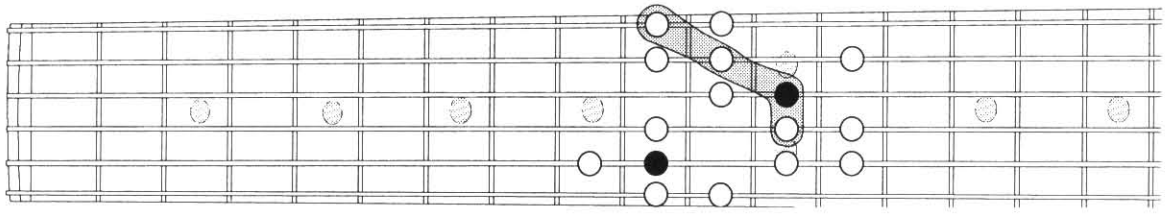
GAMME MINEURE HARMONIQUE AVEC FORMES BASIQUES I MINEURE
HARMONIC MINOR SCALE WITH BASIC SHAPES I MINOR
HARMONISCH MOLL-SKALA MIT GRUNDLEGENDEN GRIFFBILDERN I MOLL



3)

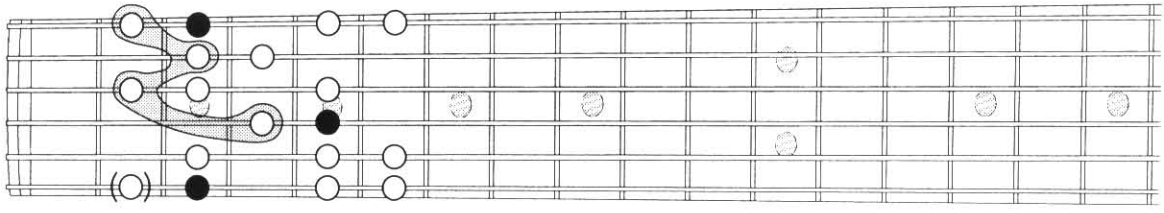


4)

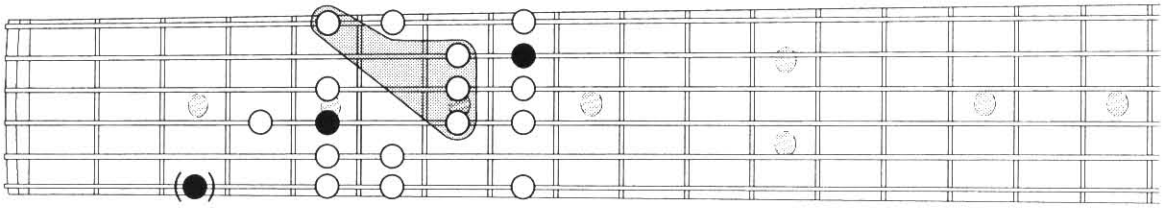


GAMME MINEURE HARMONIQUE AVEC FORMES BASIQUES V7
HARMONIC MINOR SCALE WITH BASIC SHAPES V7
HARMONISCH MOLL-SKALA MIT GRUNDLEGENDEN GRIFFBILDERN V7

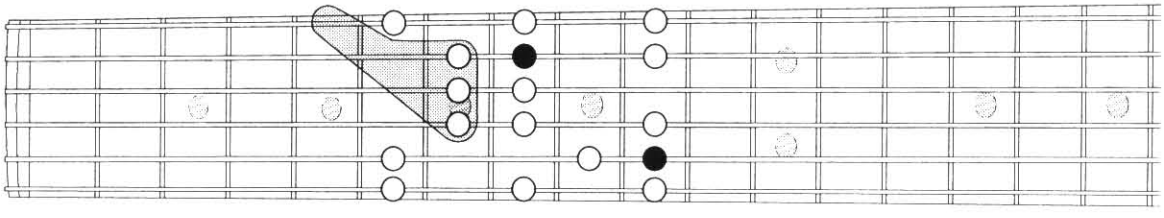
1)



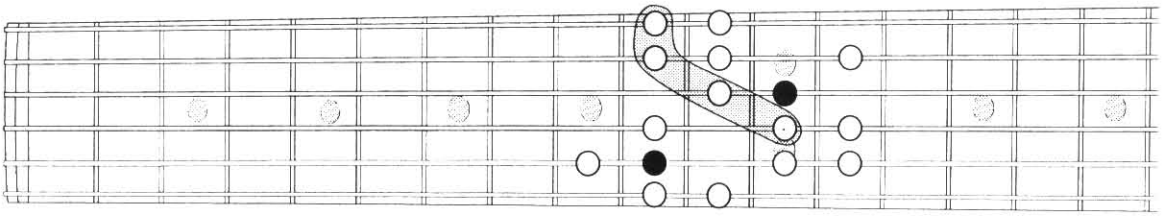
2)



3)



4)



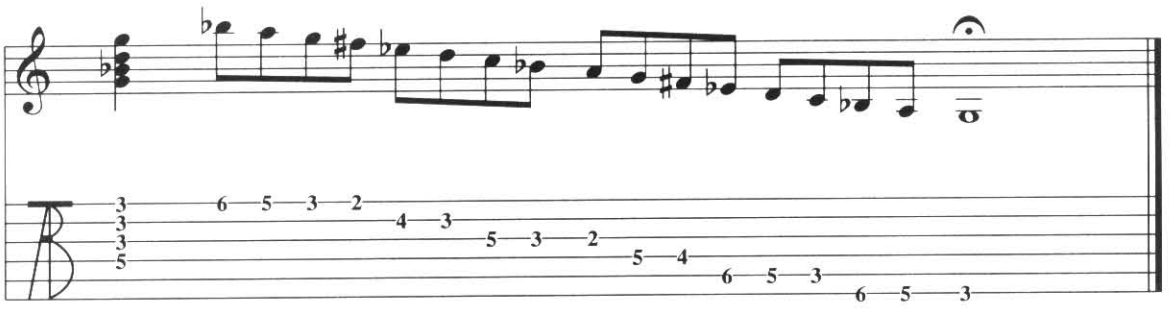
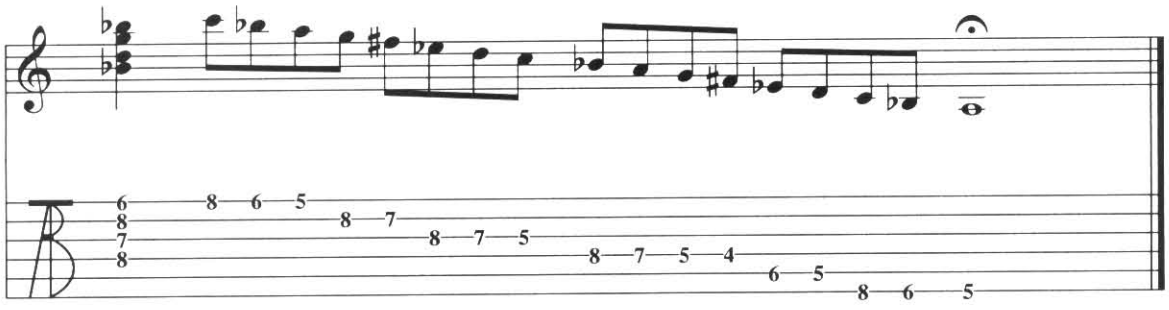
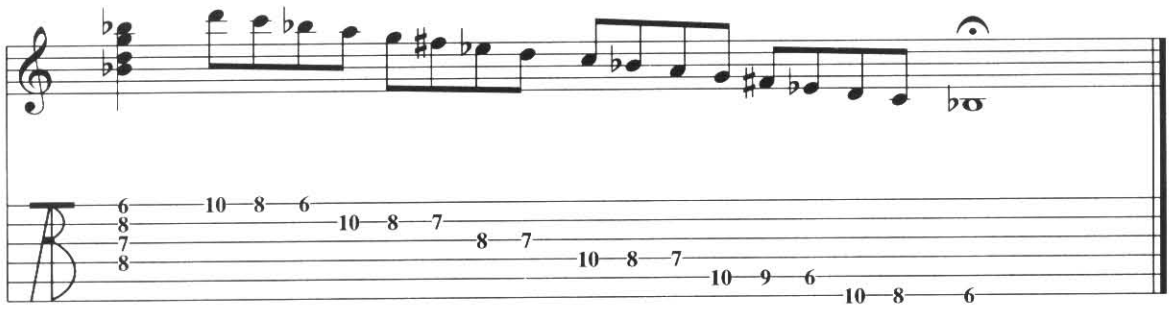
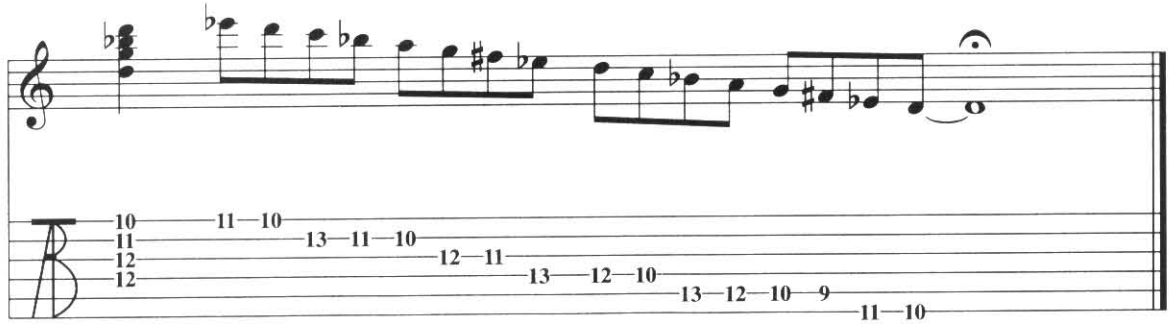
Ensuite, plaquez la forme basique, et jouez la gamme, de manière à créer un réflexe. Les huit exemples suivants correspondent aux quatre positions de G mineure harmonique appliquées aux formes basiques de Im (Gm), puis aux positions de forme basique de V7 (D7):

Now, practice blocking the basic shape, and playing the scale, until it becomes a reflex. The following eight examples correspond to the four positions for G harmonic minor superimposed onto the basic shapes of I minor (Gm), then onto the four positions of the basic shapes for V7 (D7):

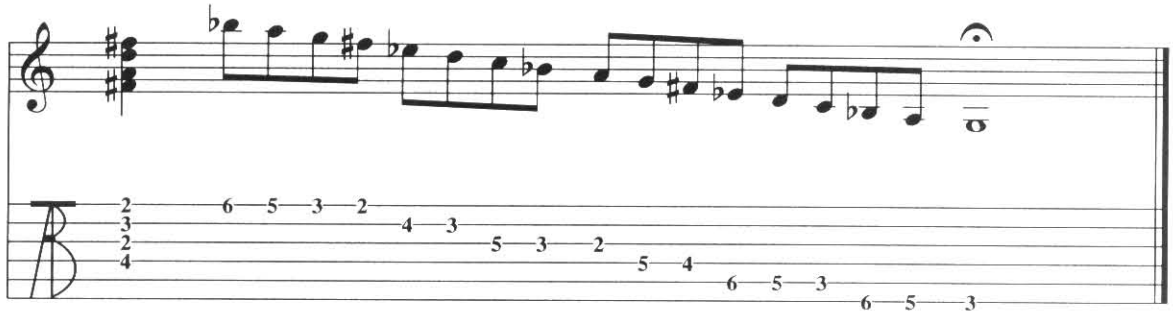
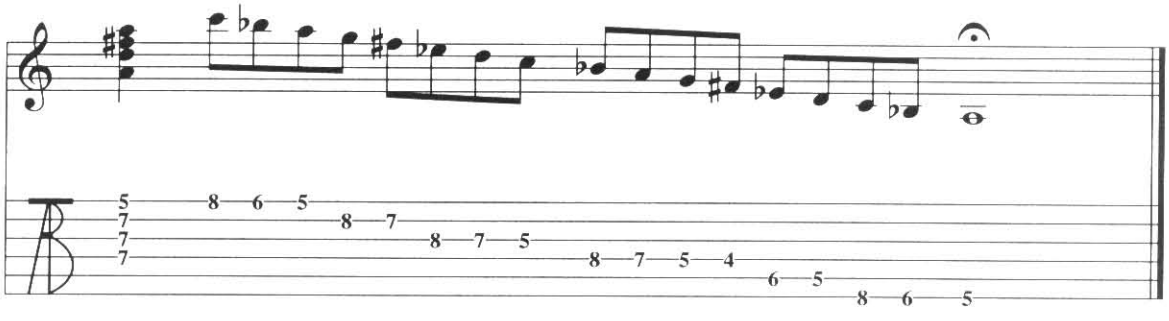
Übe danach, den Grundgriff zu greifen und die Skala zu spielen, bis es zu einem Reflex wird. Die folgenden acht Beispiele entsprechen den vier Positionen für G Harmonisch Moll, integriert in die Grundgriffbilder von I moll (Gm), dann in die vier Positionen der Grundgriffbilder für V7 (D7):

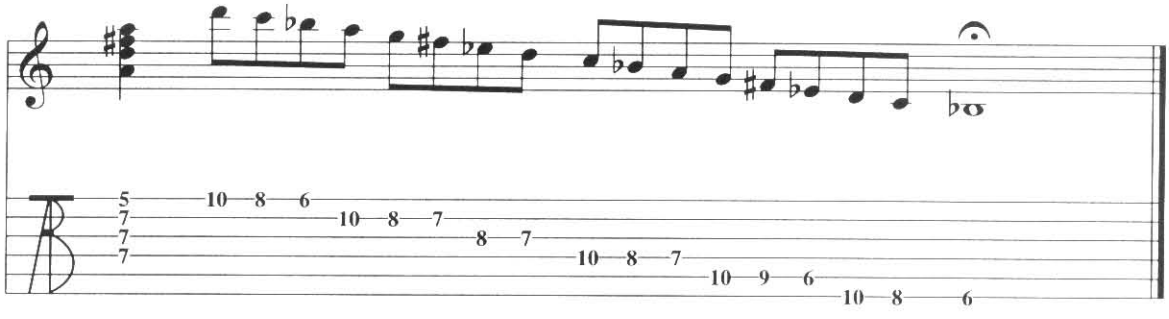
GAMME MINEURE HARMONIQUE AVEC FORMES BASIQUES SUR I MINEURE (Gm)
HARMONIC MINOR SCALE AND BASIC SHAPES ON I MINOR (Gm)
HARMONISCH MOLL-SKALA UND GRUNDGRIFFE AUF I MOLL (Gm)

disc 70

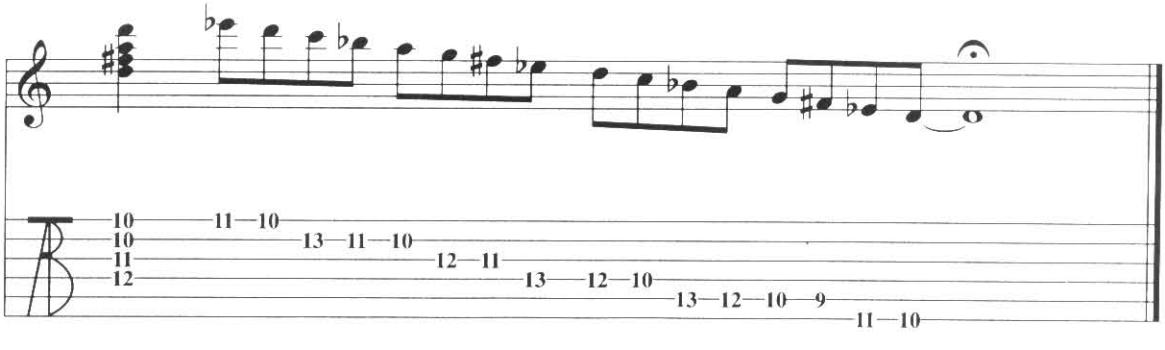
1)

2)

3)

4)

GAMME MINEURE HARMONIQUE AVEC FORMES BASIQUES SUR V7 (D7)
HARMONIC MINOR SCALE AND BASIC SHAPES ON V7 (D7)
HARMONISCH MOLL-SKALA UND GRUNDGRIFFE VON V7 (D7)

CD 71

1)

2)

3)



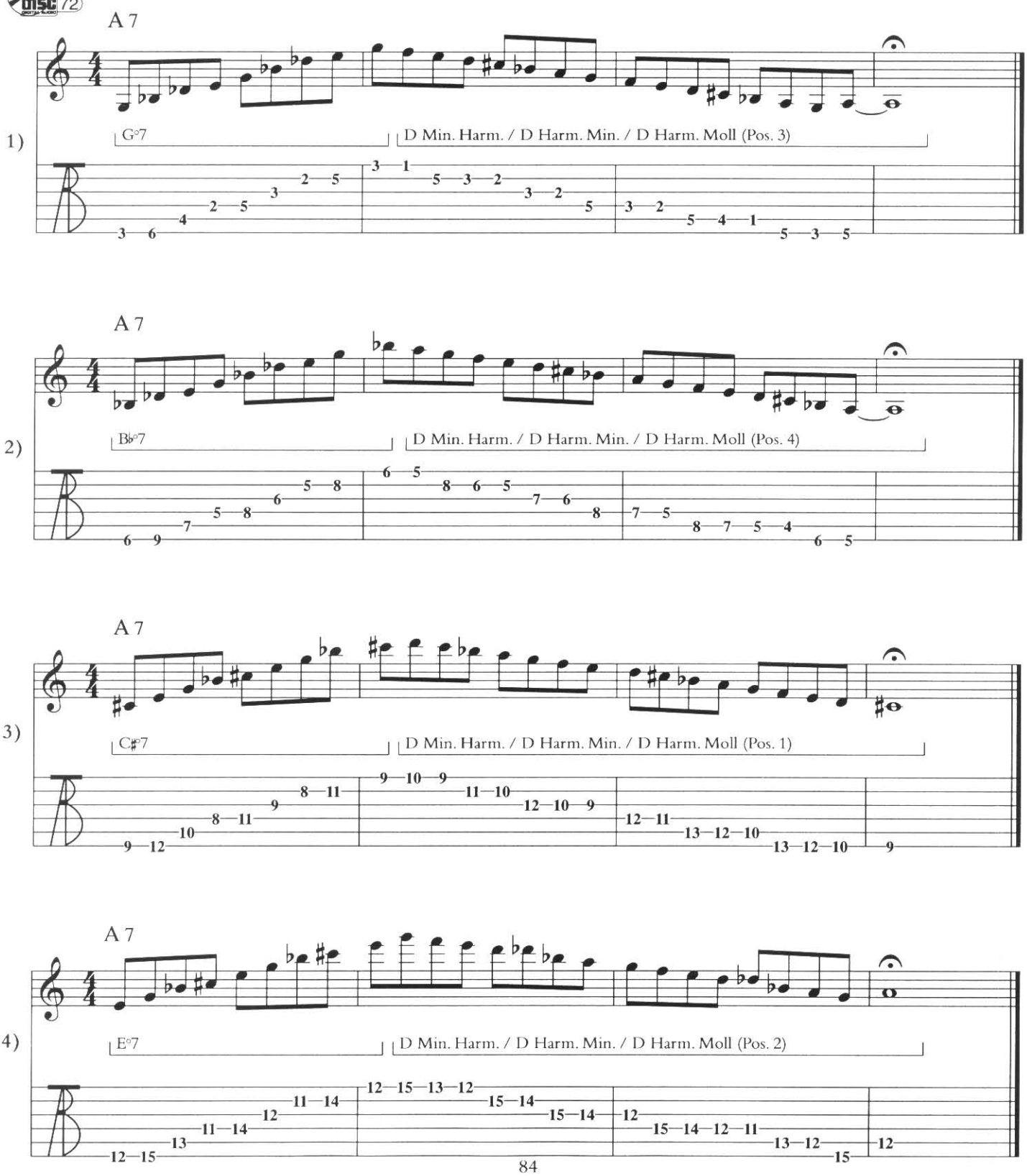
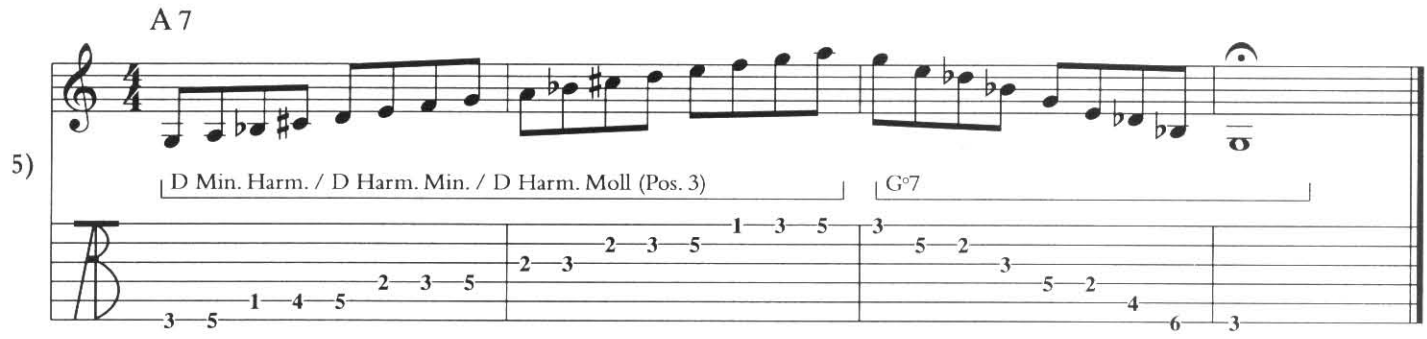
4)

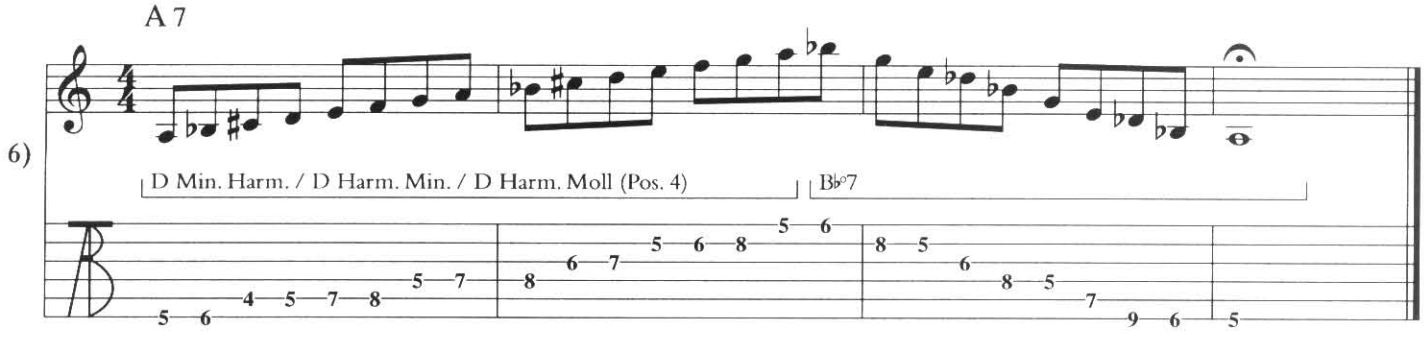


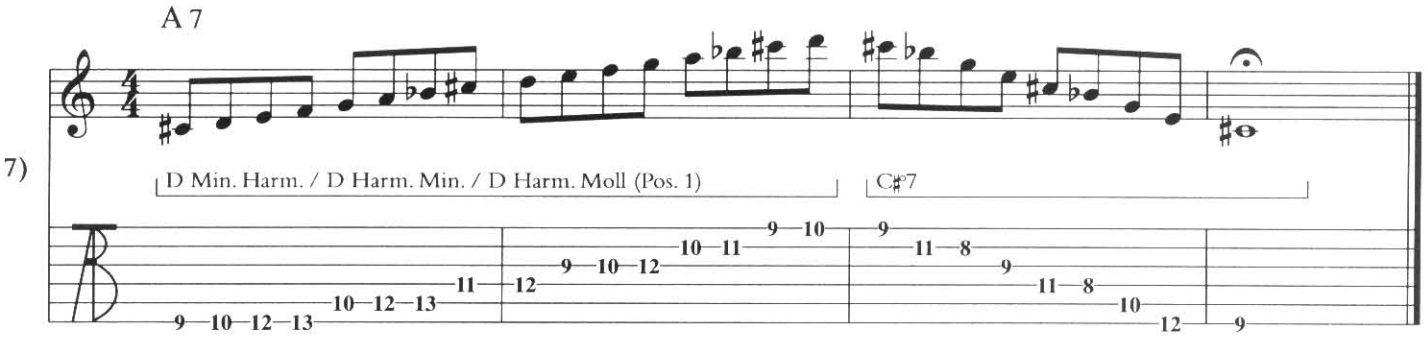
Maintenant, mélangeons cette gamme avec l'arpège diminué. Voici quatres exercices sur A7, montant la position de l'arpège diminué, et descendant la gamme (à chaque renversement de l'accord diminué correspond un renversement de la gamme mineure harmonique), suivis de quatre exemples contraires (on monte mineure harmonique et on descend l'arpège diminué):

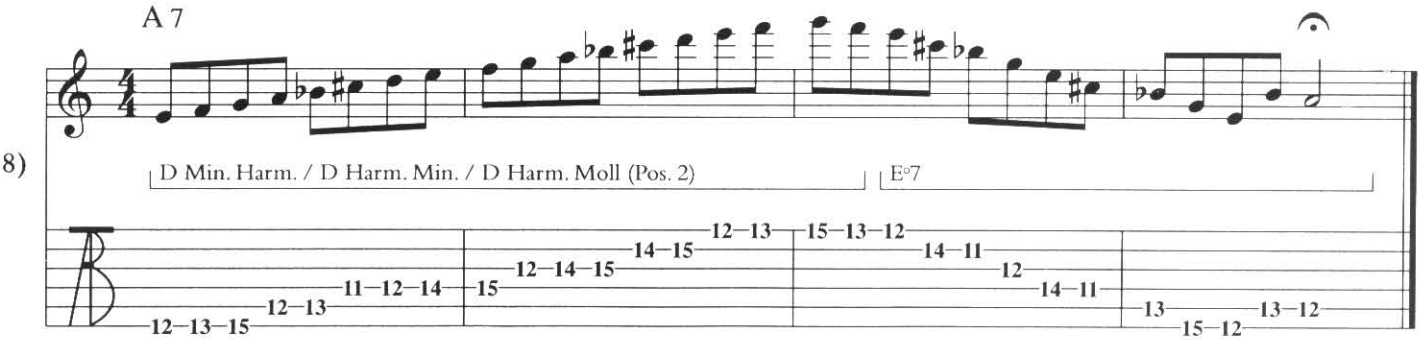
Now, let's combine this scale with the diminished arpeggio. Here are four exercises on A7, going up the diminished arpeggio, and down the scale (each inversion of the diminished chord corresponds to an inversion of the harmonic minor scale) followed by four opposite examples (going up [the] harmonic minor [scale] and down the diminished arpeggio):

Lass' uns nun diese Skala mit dem verminderten Arpeggio kombinieren. Hier sind vier Beispiele auf A7, die das verminderte Arpeggio hinaufgehen und die Skala heruntergehen (jede Umkehrung des verminderten Akkordes entspricht der Umkehrung der Harmonisch Moll-Skala). Dann folgen vier gegenteilige Beispiele (die [die] Harmonisch Moll [Skala] hinauf- und das verminderte Arpeggio hinabgehen):

disc 72


A 7
5)
D Min. Harm. / D Harm. Min. / D Harm. Moll (Pos. 3)
G°7


A 7
6)
D Min. Harm. / D Harm. Min. / D Harm. Moll (Pos. 4)
B♭°7

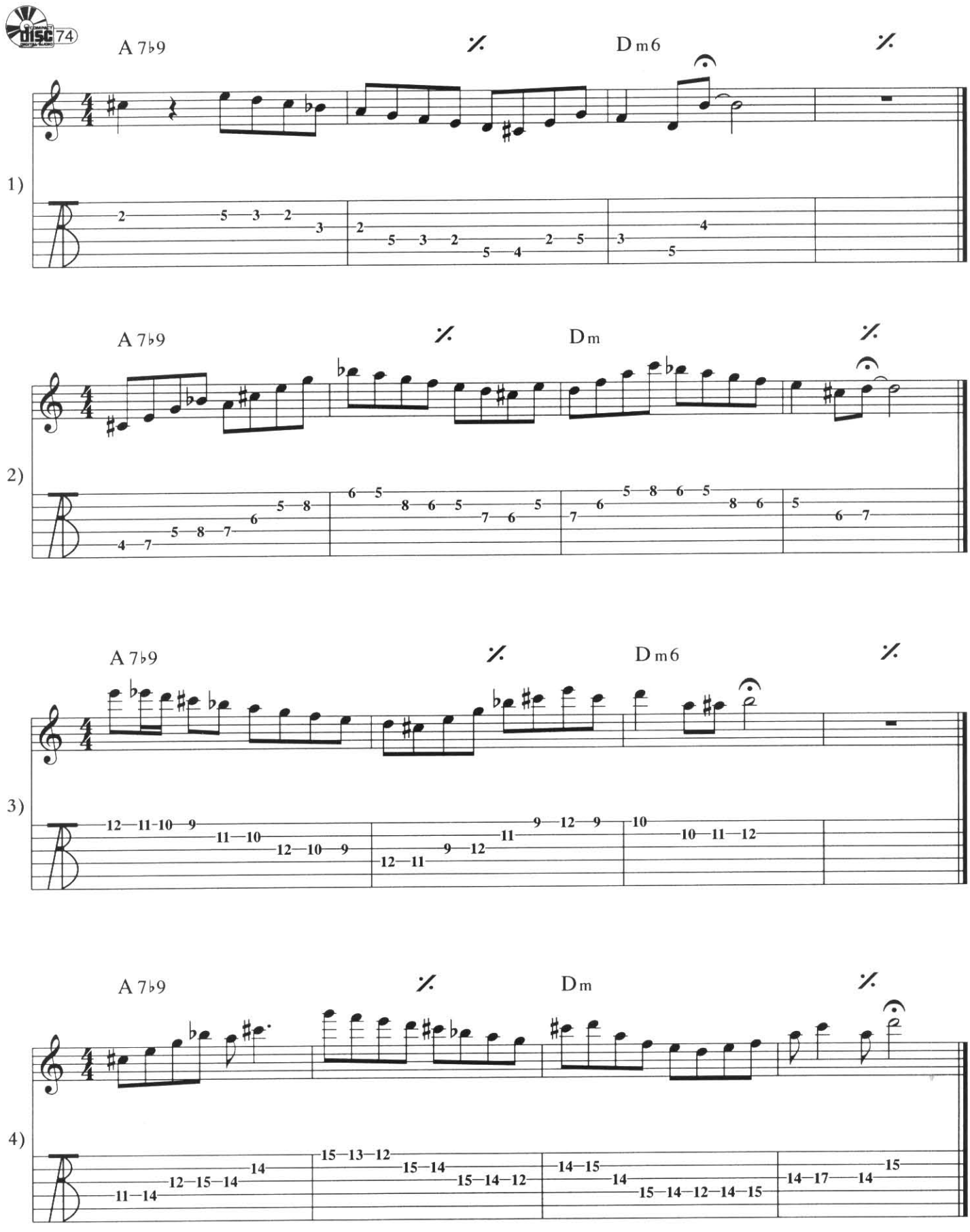

A 7
7)
D Min. Harm. / D Harm. Min. / D Harm. Moll (Pos. 1)
C♯°7


A 7
8)
D Min. Harm. / D Harm. Min. / D Harm. Moll (Pos. 2)
E°7

Voici maintenant quatre exemples de lignes utilisant arpèges diminués et gamme mineure harmonique, toujours sur la progression A7 / Dm:

Now, here are four examples, still on the A7 / Dm progression, using diminished arpeggios and the harmonic minor scale:

Nun folgen vier Beispiele, die, immer noch auf der A7 / Dm Akkordfolge, verminderte Arpeggios und die Harmonisch Moll-Skala verwenden:



GAMME MINEURE MÉLODIQUE

La gamme mineure mélodique est en fait très peu utilisée, on a plus tendance à penser arpège mineur 6 Maj 7, que la gamme sous sa forme complète.

Néamoins, de temps en temps, comme dans le solo de Django sur Minor Swing en 1949, cette couleur est interessante, et demande à être peut-être plus exploitée.

On utilise cette gamme sur un accord mineur, la tonique étant la même (sur Am, jouez A mineure mélodique). Voici les quatres positions les plus guitaristiques de cette gamme en Gm, tout d'abord sans et ensuite avec le repère des formules basiques (même démarche que pour la gamme mineure harmonique), suivies de quatre exemples en Am:

MELODIC MINOR SCALE

The melodic minor scale is actually very seldom used, as one is more likely to think of the min6 maj7 arpeggio, than of the scale in its complete form.

None-the-less, from time to time, as in Django's solo on Minor Swing in 1949, this tone color is interesting and begs to be explored perhaps more often.

This scale is used over a minor chord, since the tonic is the same. (On Am, play A melodic minor). Here are the most guitar-friendly, four positions for this scale in Gm, first without, and then with the basic shapes highlighted (same process as for the harmonic minor scale), followed by four examples in Am:

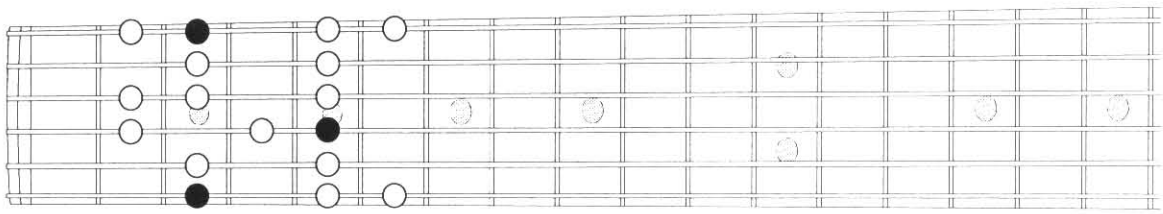
MELODISCH MOLL-SKALA

Die Melodisch Moll-Skala wird eigentlich ziemlich selten benutzt, da man wahrscheinlich eher an das moll6 Maj7 Arpeggio denkt als an die Skala in ihrer kompletten Form.

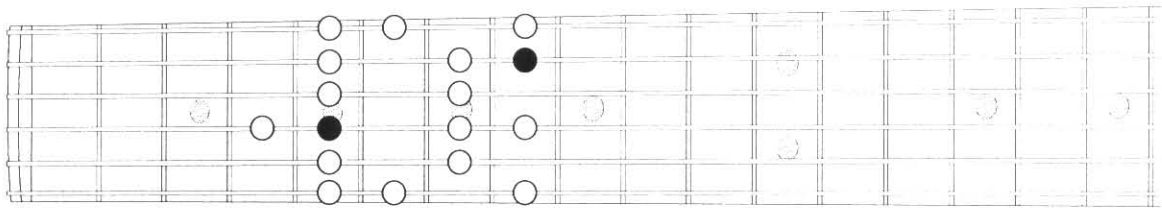
Trotzdem ist diese Klangfarbe von Zeit zu Zeit interessant, so wie in Djangos Solo auf Minor Swing im Jahre 1949, und verlangt beinahe danach, vielleicht doch öfter in Angriff genommen zu werden.

Diese Skala wird über einem Moll-Akkord verwendet, denn die Tonika ist die gleiche (spiele A Melodisch Moll auf Am). Hier sind die vier gitarrenfreundlichsten Positionen für diese Skala in Gm, zuerst ohne Markierung der Grundgriffe und dann mit (gleiches Vorgehen wie bei der Harmonisch Moll-Skala), gefolgt von vier Beispielen in Am:

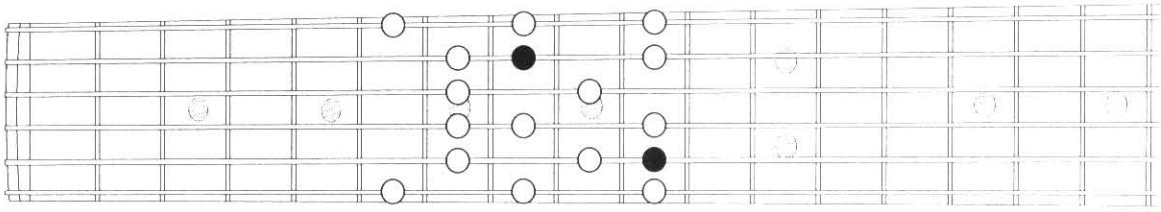
1)



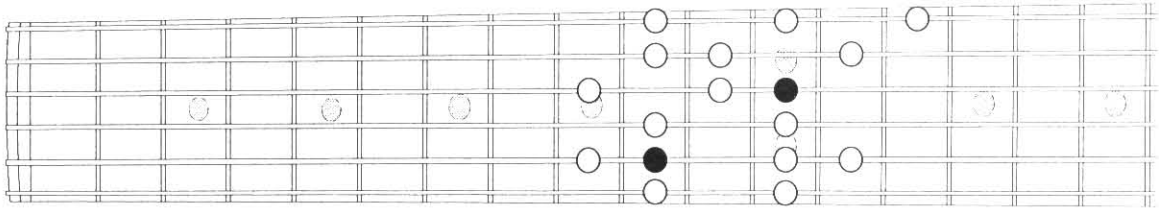
2)



3)

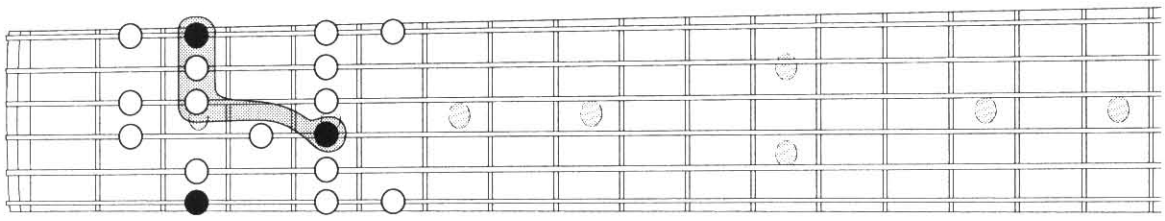


4)

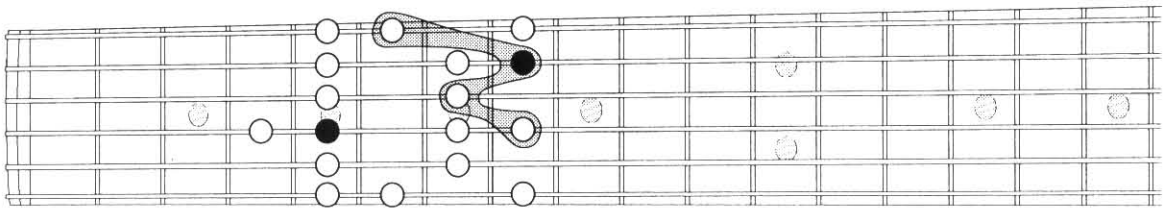


GAMME MINEURE MÉLODIQUE PAR RAPPORT AUX FORMES BASIQUES
MELODIC MINOR SCALE IN RELATION TO THE BASIC SHAPES
MELODISCH MOLL-SKALA IM ZUSAMMENHANG MIT DEN GRUNDGRIFFIN

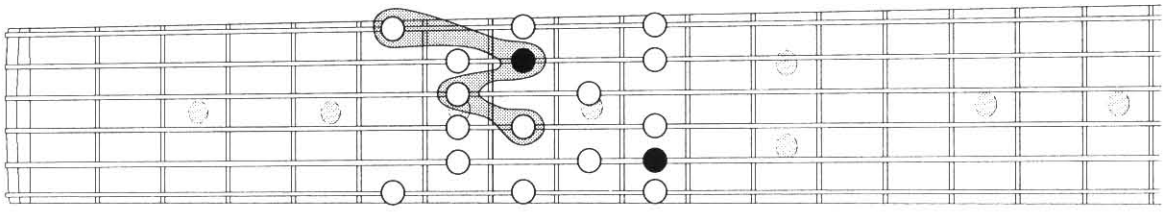
1)



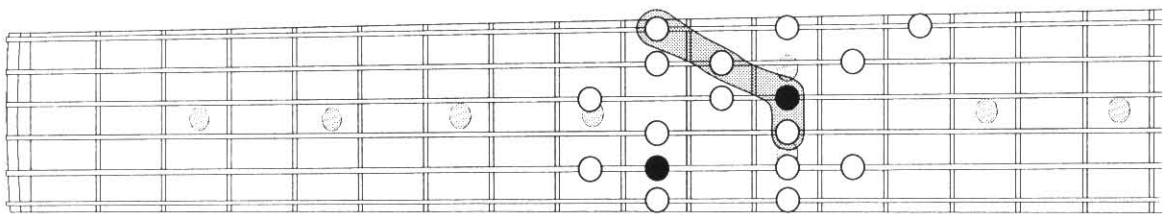
2)



3)

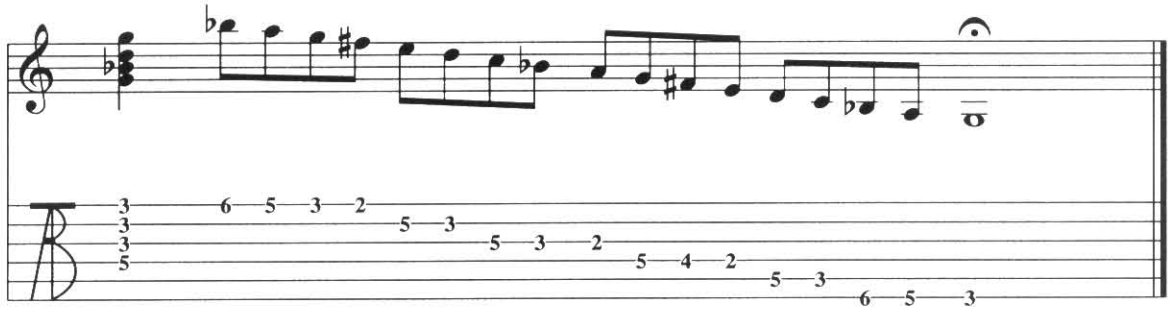
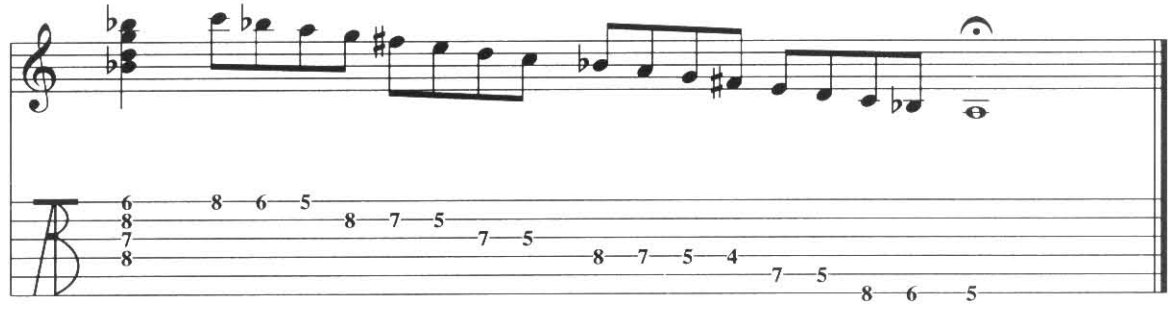


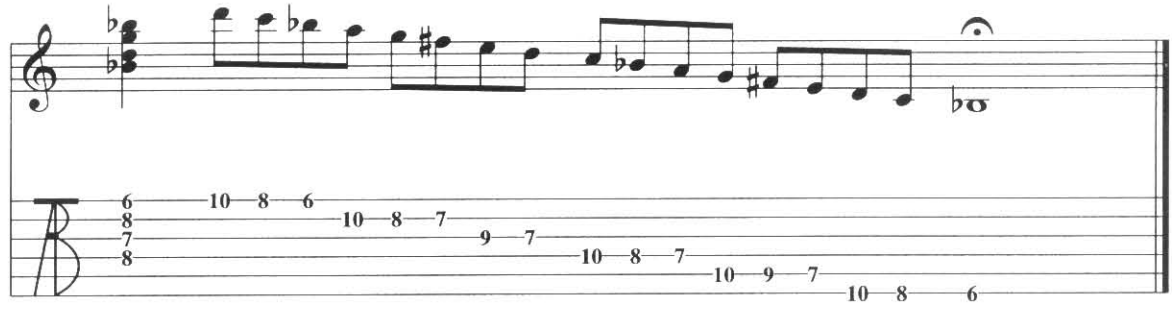
4)



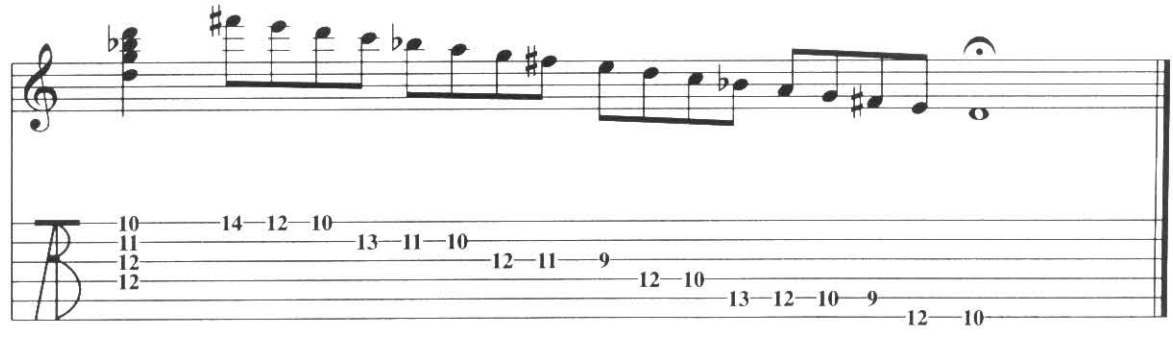
GAMMES MINEURE MÉLODIQUE AVEC FORMES BASIQUES I MINEURE (Gm)
MINOR MELODIC SCALE AND BASIC SHAPES I MINOR (Gm)
MELODISCH MOLL-SKALA UND GRUNDGRIFFE I MOLL (Gm)

disc 75

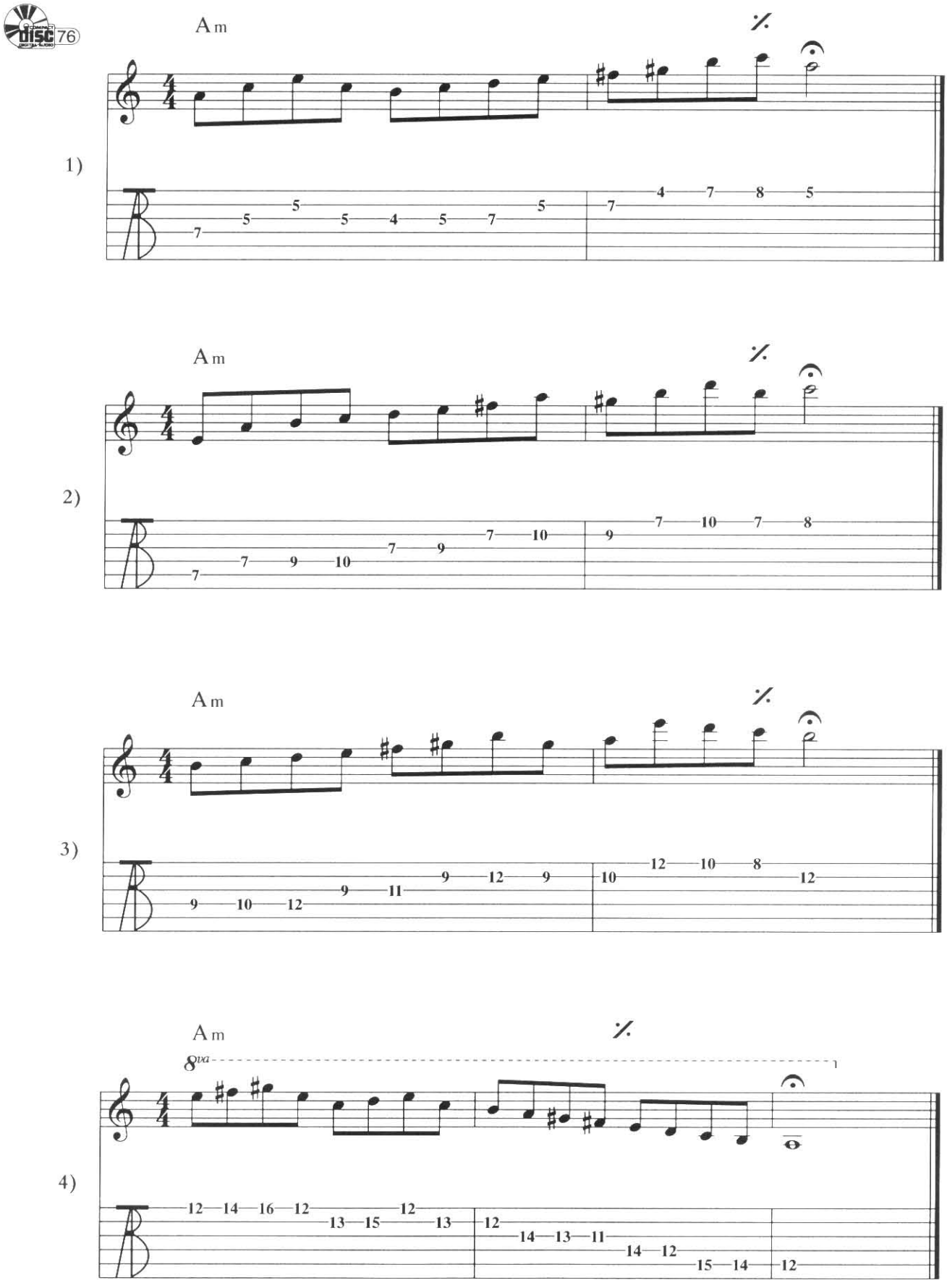
1)

2)

3)



4)



4 EXEMPLES, MINEUR MÉLODIQUE
4 EXAMPLES, MELODIC MINOR
4 BEISPIELE, MELODISCH MOLL



LA GAMME PAR TONS

Avec la gamme mineure harmonique, elle est une des couleurs essentielles du jazz manouche. C'est une gamme symétrique, composée de six tons successifs. Elle a une couleur très spéciale, très appréciée par les impressionnistes pour son caractère mystérieux et instable, et aussi très utilisée dans le jazz manouche (Django a été très influencé par Debussy, Ravel et Fauré).

L'intérêt d'une game symétrique est qu'elle fonctionne sur un système visuel répétitif. La gamme par tons a un schema en damier sur le manche. Voici sa représentation dans un octave:

WHOLE-TONE SCALE

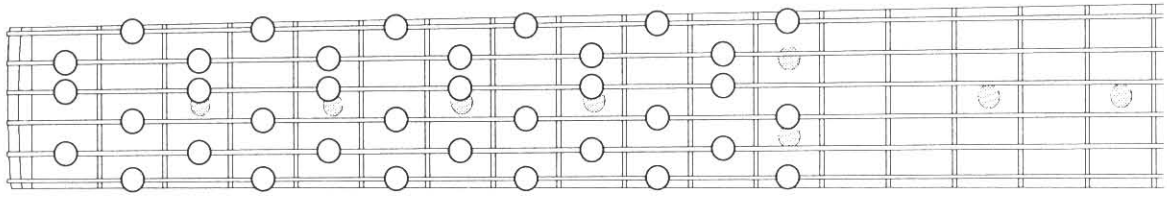
Together with the harmonic minor scale, the whole-tone scale is an essential color of Gypsy Jazz. It is a symmetrical scale, consisting of six consecutive whole tones. It has a unique tone color much prized by impressionists for its mysterious and unstable qualities, and also used quite often in Gypsy jazz (Django was greatly influenced by Debussy, Ravel and Fauré...).

The appeal of a symmetrical scale is that it operates as a repetitive visual system. The whole-tone scale forms a checkerboard-like outline on the neck. Here is its display over one octave:

GANZTONSKALA

Zusammen mit der Harmonisch Moll-Skala ist die Ganztonskala die wesentliche Klangfarbe des Gypsy Jazz. Es handelt sich um eine symmetrische Skala, die aus sechs aufeinander folgenden, ganzen Tönen besteht. Sie zeichnet sich durch eine einzigartige Klangfarbe aus, die von den Impressionisten für ihre mysteriösen und unbeständigen Eigenschaften gepriesen worden ist und ebenso häufig im Gypsy Jazz Verwendung findet (Django war in großem Maße von Debussy, Ravel und Fauré beeinflusst).

Der Vorteil einer symmetrischen Skala liegt darin, dass sie wie ein sich wiederholendes, visuelles System funktioniert. Die Ganztonskala bildet einen schachbrettartigen Überblick über den Gitarrenhals. Hier ist ihre Abbildung über eine Oktave:

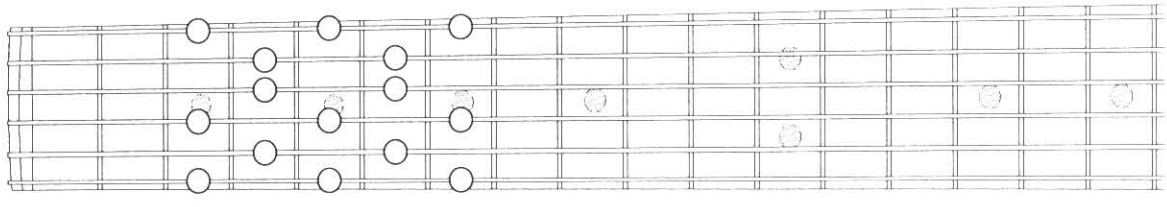


Voici cette gamme en position fermée, puis ouverte (en escalier):

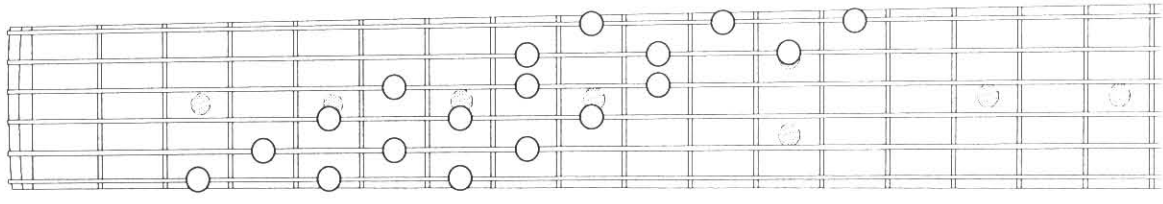
Here is the scale in a "close" position, then "open" ("en escalier" [stairs]):

Hier ist die Skala in einer „engen" Position, danach „weit" („en escalier" [Treppe]):

1)



2)



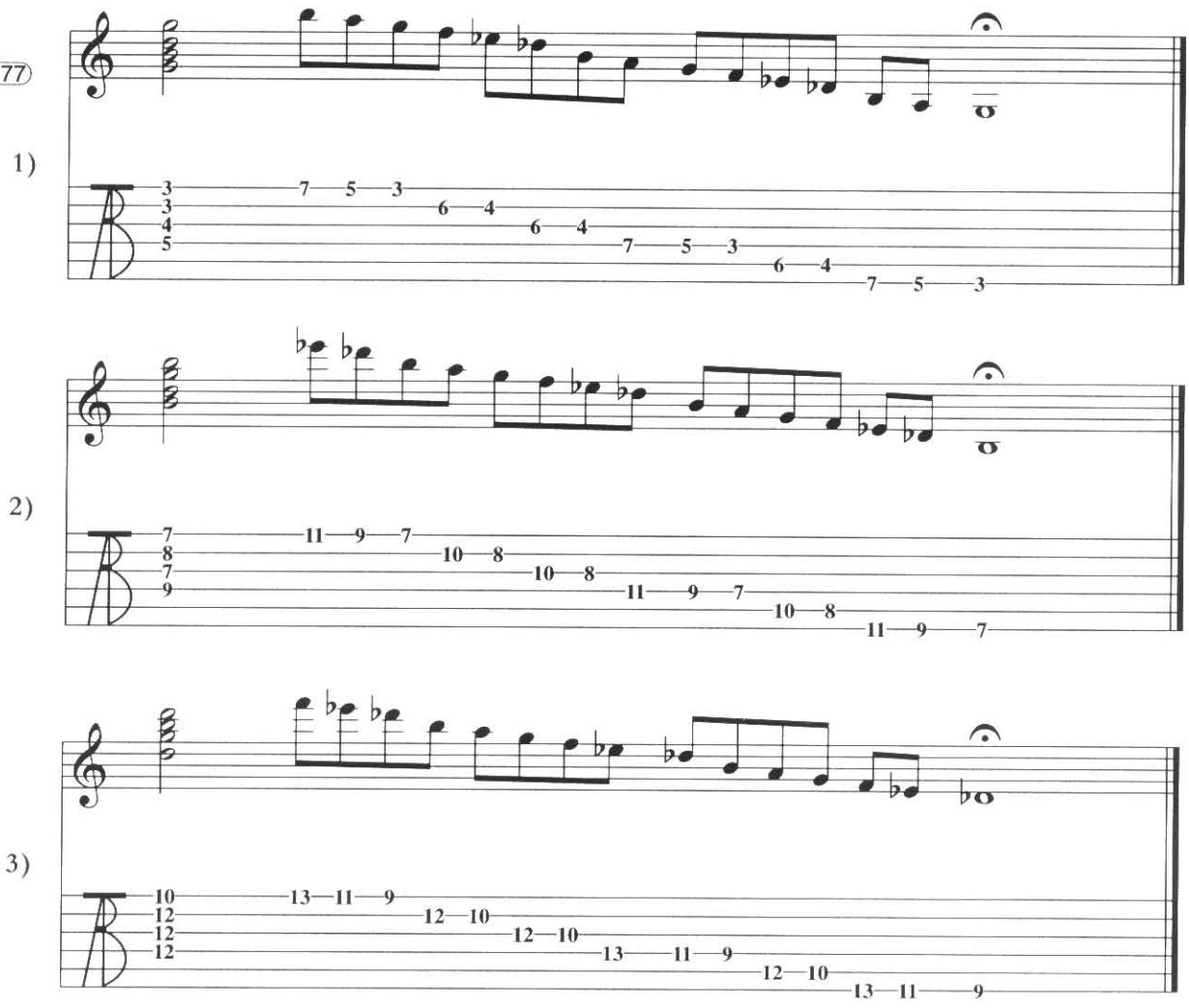
(En Escalier)

Cette gamme est très utilisée sur l'accord de septième (sur G7, G par tons), pour l'altérer (le rendre dissonnant, et renforcer sa tension). Voici trois exemples en G7, correspondants aux trois formes basiques de G:

This scale is often used on the 7th chord (over G7, the whole tone scale in G), to alter it (making it more dissonant, and to consolidate its tension). Here are three examples in G7, which correspond to the three basic shapes for G:

Diese Skala wird oft auf dem Dominant-Septakkord angewendet (auf G7, Ganztonskala in G), um sie zu alterieren (und ihre Spannung zu verstärken, indem sie dissonanter gemacht wird). Hier sind drei Beispiele in G7, die den drei Grundgriffen für G entsprechen:

disc 77



VOICINGS

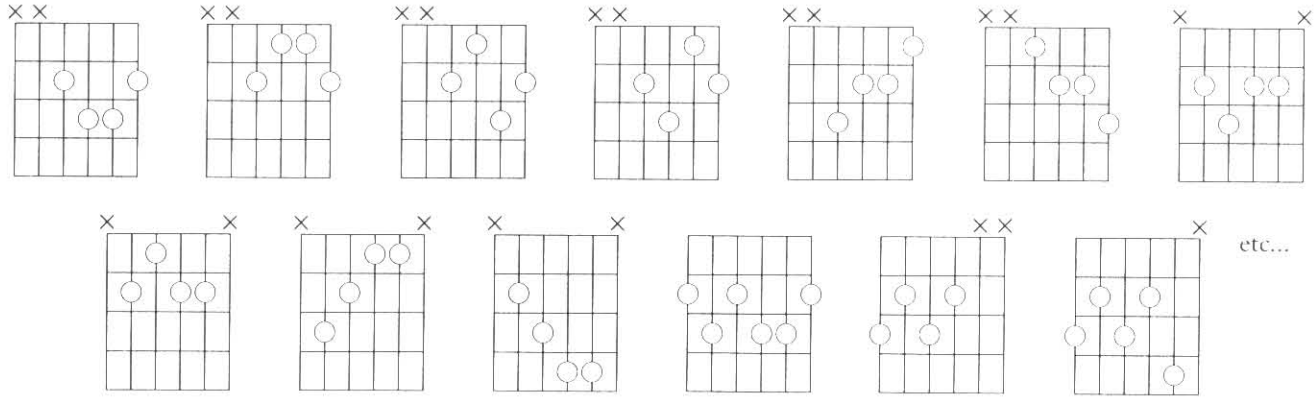
Pour trouver les voicings de la gamme par tons, il suffit en fait d'isoler une note par corde, sur des groupes de deux, trois, quatre, cinq our six cordes. Voici quelques exemples pouvant être joués chacun sur C7, D7, E7, F♯7, G♯7 et A♯7:

VOICING

To find voicings for the whole-tone scale, it is enough to choose one note per string, on groups of 2, 3, 4, 5, or 6 strings. Here are some examples that can be played over C7, D7, E7, F♯7, G♯7 and A♯7:

VOICING

Um Voicings für die Ganztonskala zu finden, reicht es aus, in Gruppen von 2, 3, 4, 5 oder 6 Saiten einen Ton pro Saite auszuwählen. Hier sind einige Beispiele, die jeweils über C7, D7, E7, F♯7, G♯7 und A♯7 gespielt werden können:



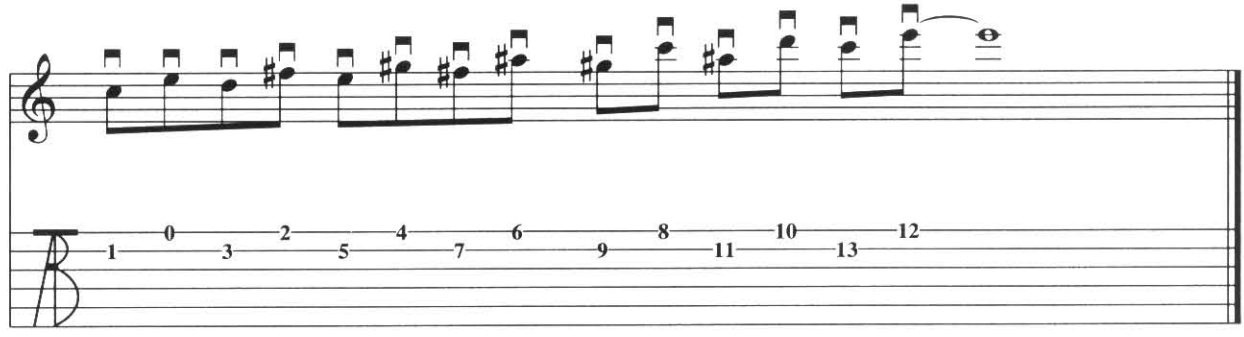
Pour en finir avec la gamme par tons pour ce chapitre, voici trois exemple typiques d'utilisation de différent voicings bougeant de façon parallèle sur tout le manche. Essayez ces formules avec d'autres voicings de votre création:

To conclude with the whole-tone scale in this chapter, here are three examples dealing with the typical use of various voicings, moving in a parallel fashion over the entire neck. (Try these licks with voicings of your own.):

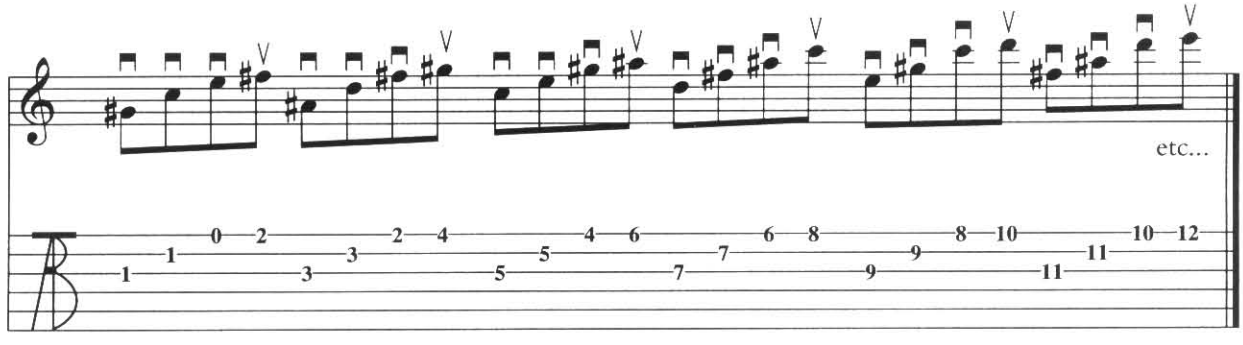
Damit wir in diesem Kapitel die Ganztonskala abschließen können, folgen hier noch drei Beispiele, die sich mit dem typischen Gebrauch der unterschiedlichen Voicings beschäftigen und sich auf parallele Art über den gesamten Gitarrenhals bewegen. (Probiere diese Licks mit deinen eigenen Voicings aus.)

disc 78

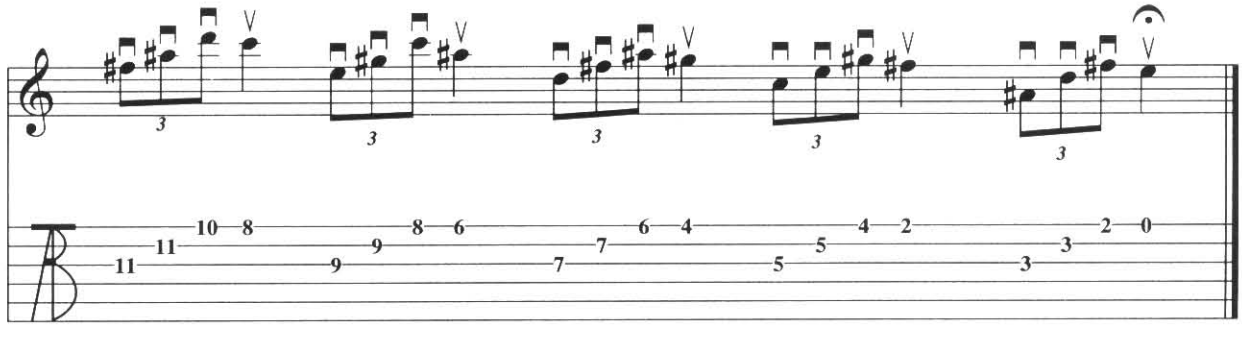
1)



2)



3)



CONCEPTS DE GROUPEMENTS D'UNE OU DEUX NOTES PAR CORDE

La gamme par tons me permet d'introduire ce concept de formules systématiques d'une ou deux notes par corde. Les groupes de un, deux our trois sont en fait les plus courants et les plus importants (trois sera couvert dans le chapitre des approches).

En effet, ils permettent une synchronisation « facile » entre les deux mains. De plus, cela met en priorité l'accent sur la main droite, et donc sur l'aspect percussif de la guitare.

Le groupe de une note par corde va entainer systématiquement des coups de médiator vers le bas, le groupe de deux notes par corde, de l'aller retour.

1) Concept d' une note par corde avec la gamme par tons:

-Première étape, avoir bien en tête le schema en damier, comme dans le premier exemple du chapitre précédent.

-Isolez ensuite une note par corde, montez et descendez l'arpège avec des coups vers le bas uniquement. Le nombre de combinaisons étant considérable, je vous donne trois examples. À vous de trouver les vôtres:

CONCEPTS IN ONE OR TWO NOTES PER STRING GROUPINGS

The whole-tone scale gives me an opportunity to introduce the concept of systematic formulas of one or two notes per string. Groups 1, 2, or 3 are in fact the most common and the most important (3 will be covered in the chapter dealing with approach).

Indeed, they allow for "easy" synchronization of the two hands. Furthermore, they emphasize the accent in the right hand, and thus on the percussive side of the guitar...

The one note per string group will systematically result in downward mediator strokes, and the two notes per string group, [in] some back and forth [picking].

1) Concept of one note per string with the whole-tone scale:

-Step 1: Have the checkerboard outline well in mind, as in the first example of the preceding chapter.

-Step 2: Pick one note per string, go up and down the arpeggio with downward strokes exclusively. The number of combinations is considerable, thus I give you three examples; it is up to you to find your own:

KONZEPTE FÜR GRUPPIERUNGEN VON EIN ODER ZWEI NOTEN PRO SAITE

Die Ganztonskala gibt mir die Gelegenheit, das Konzept der systematischen Formeln von ein oder zwei Noten pro Saite vorzustellen. Die Gruppen 1, 2, oder 3 sind dabei eigentlich die gebräuchlichsten und wichtigsten (3 wird in dem Kapitel behandelt, das sich mit der Methode beschäftigt).

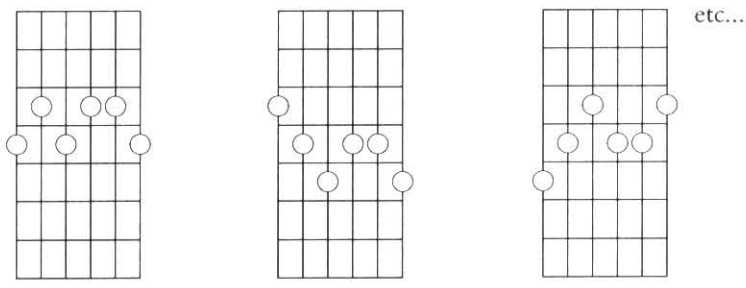
In der Tat ermöglichen sie eine „leichte" Synchronisierung der beiden Hände. Außerdem betonen sie den Akzent auf der rechten Hand und damit die perkussive Seite der Gitarre.

Die Gruppe mit einem Ton pro Saite wird systematisch auf Abwärtsschläge hinauslaufen und die Gruppe mit den zwei Tönen pro Saite auf eine Hin- und Herbewegung.

1) Konzept von einem Ton pro Saite mit der Ganztonskala:

-Schritt 1: Habe die Skizze des Schachbretts, so wie sie im ersten Beispiel des vorigen Kapitels gezeigt worden ist, gut vor Augen.

-Schritt 2: Wähle einen Ton pro Saite und gehe das Arpeggio ausschließlich mit Abwärtsschlägen hinauf und hinab. Da die Anzahl der Kombinationen beträchtlich ist, gebe ich dir drei Beispiele. Es ist an dir, deine eigenen zu finden:



NB: Le but est d'improviser cet exercice, en fait il faut vraiment avoir mémorisé ce schema, et créer ces arpèges en temps réel, directement sur votre guitare, sans papier.

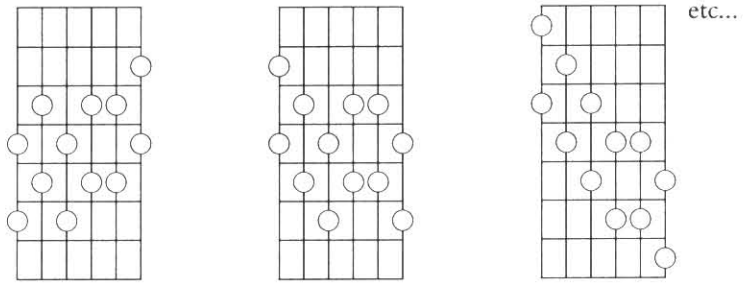
-Ensuite, isolez deux notes par corde, faites le même exercice, mais en faisant de l'aller retour bas-haut avec la main droite:

Note that the goal is to improvise this exercise; indeed, you must really have memorized these patterns, and create arpeggios in real time directly on your guitar, without paper ...

-Afterwards, pick two notes per string, practice the same exercise, but going back and forth, up-down, with the right hand:

Beachte, dass das Ziel ist, diese Übung zu improvisieren. Du musst dir also diese Muster wirklich gut eingeprägt haben und Arpeggios ohne schriftliche Vorlage in Echtzeit direkt auf deiner Gitarre entwerfen.

- Wähle danach zwei Noten pro Saite. Gehe dieselbe Übung durch, aber diesmal hin und her, mit der rechten Hand aufwärts und abwärts:



Maintenant on peut développer cet exercice à tout type d'arpèges! Je vous conseille cette fois-ci de vous munir de papier afin de noter vos positions.

La procédure est tout simplement, autour d'une forme d'arpège, de rajouter une seconde note là où il n'y en a qu'une, ces notes étant des notes de couleur (septième, neuvième, onzième, treizième).

Voici trois exemples sur arpèges mineurs, un pour chaque forme basique de Am:

This exercise can be developed using all kinds of arpeggios! This time, I suggest you find a piece of paper to note your positions.

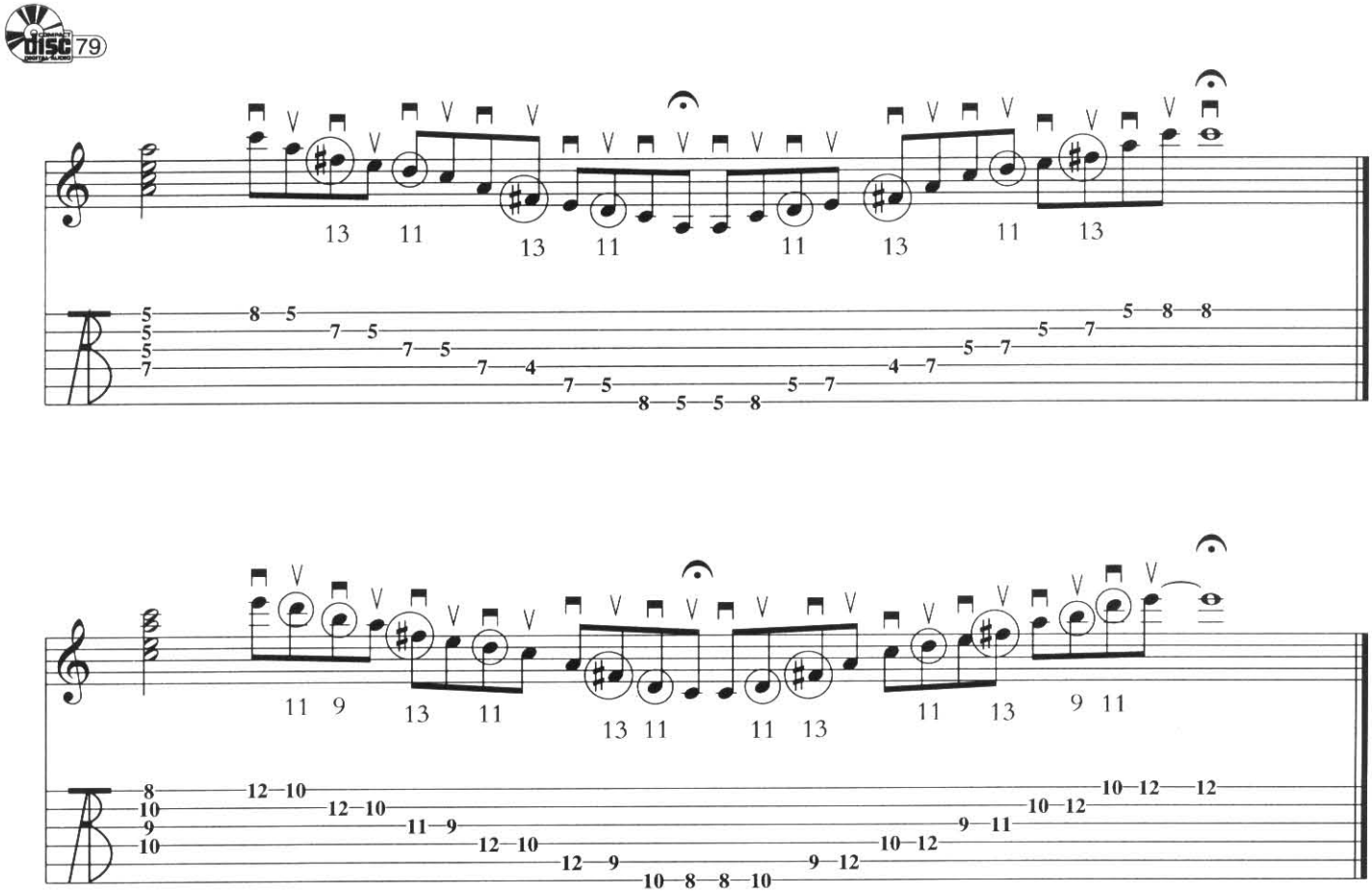
The process consists, very simply, of adding a second note where there is only one in an arpeggio shape, the notes being the color notes (7, 9, 11, 13).

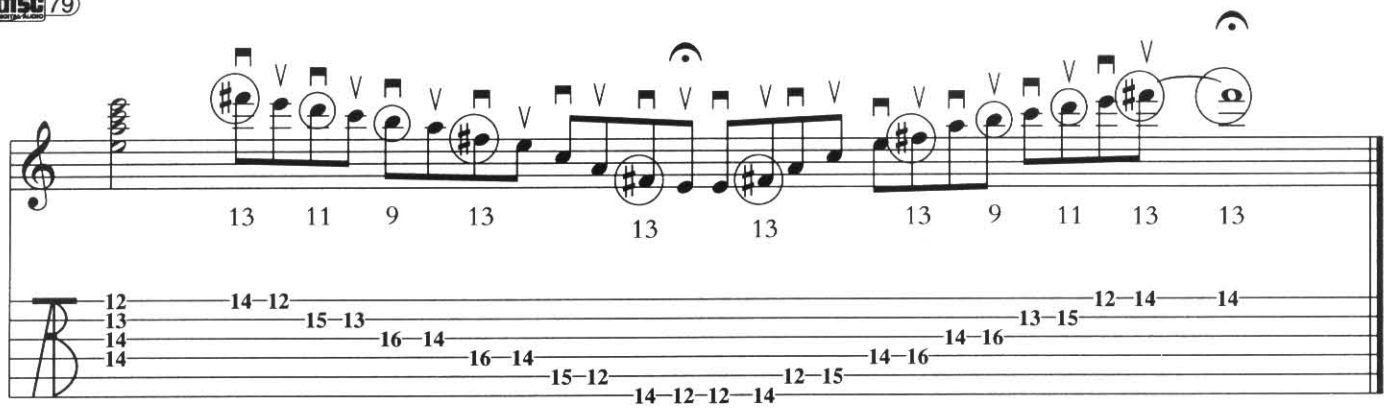
Here are 3 examples using minor arpeggios, one for each basic shape of A minor:

Diese Übung kann weiterentwickelt werden, indem du alle möglichen Sorten von Arpeggios verwendest. Diesmal schlage ich vor, dass du dir ein Stück Papier zur Hilfe nimmst, um deine Positionen aufzuschreiben.

Der Vorgang besteht ganz einfach daraus, dort einen zweiten Ton hinzuzufügen, wo in einem Arpeggio-Schema nur einer auftaucht. Diese Töne sind dann die „Farbakzente" (7, 9, 11, 13).

Hier sind 3 Beispiele, die Moll - Arpeggios benutzen, eins für jedes Grundgriffschema von Am:

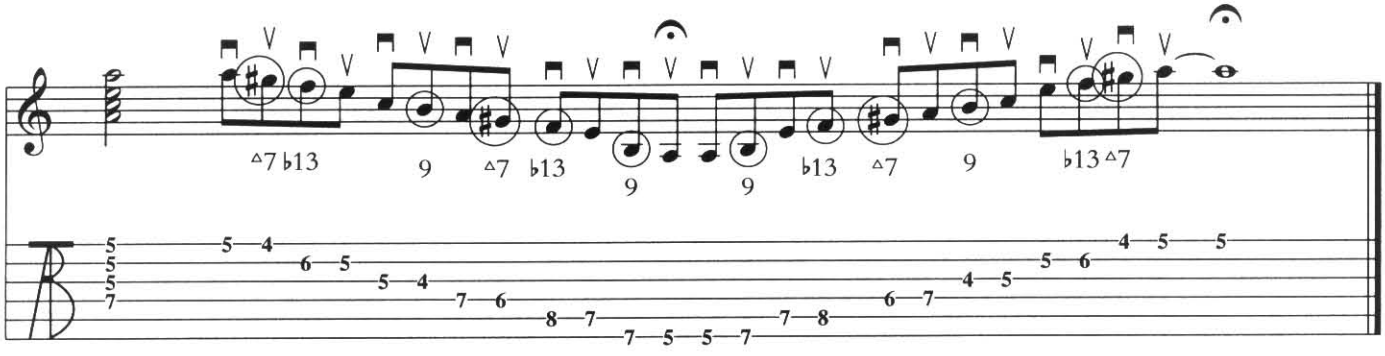




Il est possible d'avoir des doigtés un peu plus difficiles comme dans l'exemple quatre:

It is possible you may encounter some slightly more difficult fingering, as in example 4:

Es besteht die Möglichkeit, dass du einem etwas schwierigeren Fingersatz begegnest, so wie in Beispiel 4:



Le monde des arpèges à deux notes par corde est totalement ouvert à l'exploration personnelle, donc à votre créativité (n'oubliez-pas qu'il y a trois types d'arpèges de base : les mineurs, les majeurs, et les septièmes).

The world of two notes per string arpeggios is fully open to individual exploration, thus to your creativity. (Keep in mind that there are three basic arpeggios - minor, major, and seventh).

Die Welt der Arpeggios für zwei Töne pro Saite steht der individuellen Erforschung, und damit deiner Kreativität, weit offen. (Behalte im Hinterkopf, dass es drei Grundformen des Arpeggios gibt - Moll, Dur und Dominant-Sept).

LA GAMME CHROMATIQUE

La gamme chromatique est l'un des « trucs » du jazz manouche. Elle possède toutes les notes, chromatique voulant dire demi-tons. Cette gamme est utilisée comme un effet par Django, un peu comme dans les pièces de piano de Beethoven, Chopin, Mozart.

Elle apparaît de deux façons différentes:

1) La vraie gamme chromatique : (celle qui passe par toutes les notes)

THE CHROMATIC SCALE

The chromatic scale is a Gypsy Jazz "thing". It contains all of the notes - chromatic means "half step". Django uses this scale for effect - rather like piano pieces by Beethoven, Chopin or Mozart.

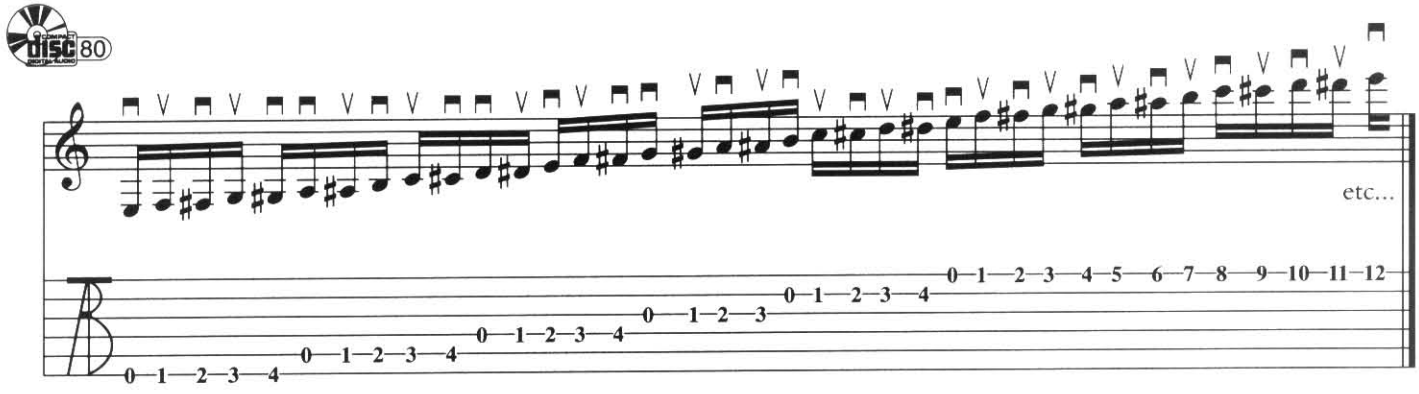
The chromatic scale appears under two guises:

1) The real chromatic scale: (one which goes through all of the notes):

DIE CHROMATISCHE SKALA

Die chromatische Skala ist ein „Ding" des Gypsy Jazz. Sie besteht aus allen Tönen – chromatisch bedeutet „Halbtonschritt". Django benutzt diese Skala eher zur Wirkung – wie Klavierstücke von Beethoven, Chopin oder Mozart.

Die chromatische Skala tritt in zwei Erscheinungsformen auf:

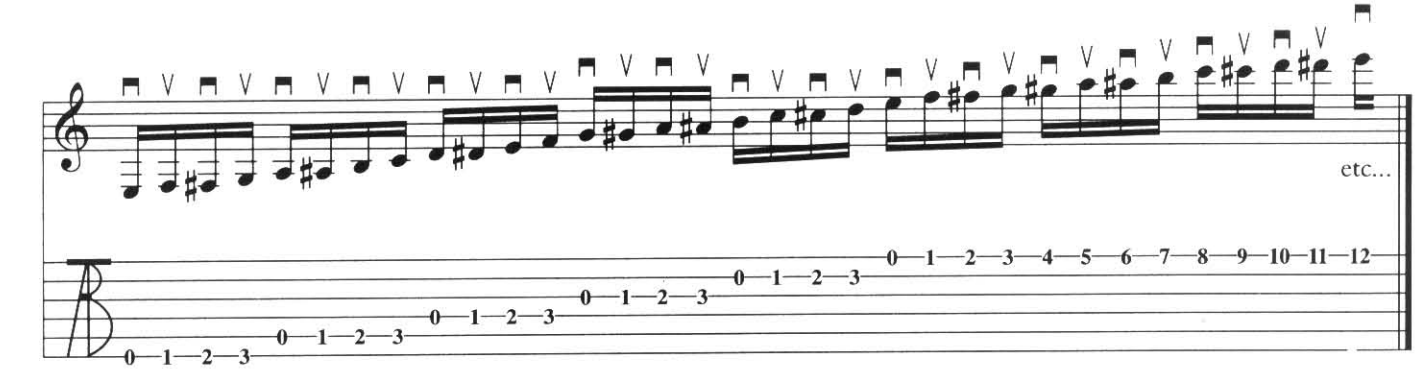
1) Die echte chromatische Skala (die durch alle Noten schreitet):

NB : Sur la corde de sol, il n'y a que quatres notes, au lieu de cinq, cela étant dû à l'accordage.

2) La gamme chromatique simplifiée : on joue systématiquement quatres notes par corde, pour des raisons évidente de doigtés, et de main droite. Si l'on va assez vite, et de manière fluide, l'effet chromatique est là, à s'y tromper.

Note that on the G string, there are only four notes instead of five, due to tuning of the guitar.

2) The simplified chromatic scale: Play four notes on each string symmetrically - for obvious reasons having to do with fingerings and the right hand. If you go fast enough, in a flowing manner, the chromatic effect is there, uncanny...

Beachte, dass es aufgrund des Tunings der Gitarre auf der G-Saite nur vier anstatt fünf Töne gibt.

2) Die vereinfachte chromatische Skala: Spiele symmetrisch vier Töne auf jeder Saite - aus ganz offensichtlichen Gründen, die mit Fingersätzen und der rechten Hand zu tun haben. Wenn du schnell genug vorgehst, auf eine fließende Art und Weise, stellt sich die chromatische Wirkung wie von selbst ein, ganz sicher...

Note: Pour les doigtés de la main gauche, utilisez 1-2, ou 1-2-3, pas de petit doigt!

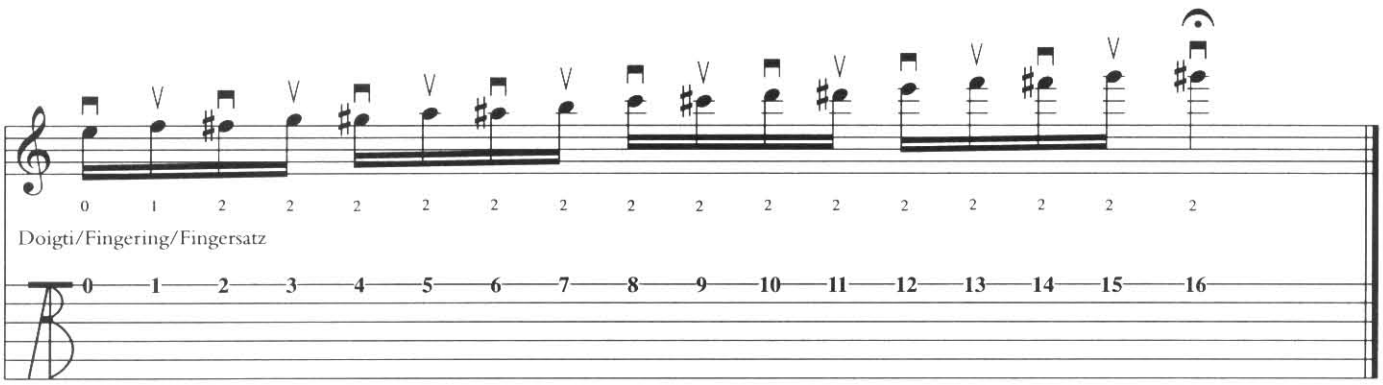
Note: For left hand fingerings, use 1-2, or 1-2-3, not the little finger!

Achte darauf, dass du für die Fingersätze der linken Hand 1-2 oder 1-2-3, nicht den kleinen Finger, verwendest!

Pour pratiquer, commencez tout doucement sur une corde, et accélérez petit à petit, en étant sûr d'avoir chaque note claire et bien synchronisée, avec un bel effet fluide de glissé. Ensuite, faites de même avec la gamme complète.

To practice, begin very slowly on one string and speed up little by little, making sure to play each note clearly and well synchronized with a nice, flowing slide effect. Next, do the same with the entire chromatic scale.

Um zu üben, solltest du ganz langsam auf einer Saite anfangen und dann Schritt für Schritt schneller werden. Stelle sicher, dass du jeden Ton klar und sauber synchronisiert spielst mit einem schönen, fließenden Slide-Effekt. Mache als nächstes das gleiche für die gesamte chromatische Skala.



APPROCHES CHROMATIQUES ET CONCEPT DE GROUPEMENT DE TROIS NOTES PAR CORDE

En fait, nous avons déjà abordé un peu ce sujet au début de la deuxième partie, dans l'exercice intitulé Plan d'Approche Essentiel au Jazz Manouche. Ici, on va continuer sur un autre concept : le remplissage des espaces.

Vous allez comprendre en regardant cet exemple. Voici pour commencer un arpège de gamme par tons à deux notes par corde, premièrement normal, puis ensuite rempli de chromatismes:

CHROMATIC APPROACH AND THREE NOTES PER STRING GROUPING CONCEPT

Actually, we have already dealt with this subject some, at the start of part two in the exercise titled "A plan of approach essential to Gypsy Jazz". Here we will follow up with another concept called "space fills."

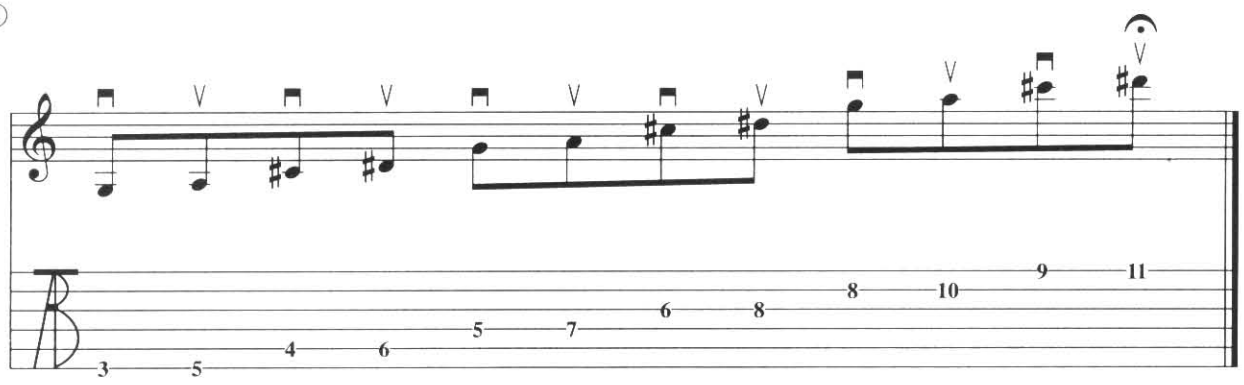
You will understand by looking at this example. To begin, here is a whole-tone scale arpeggio, with two notes per string, at first natural, then full of chromaticism:

DIE CHROMATISCHE METHODE UND DAS KONZEPT DER GRUPPIERUNG VON DREI TÖNEN PRO SAITE

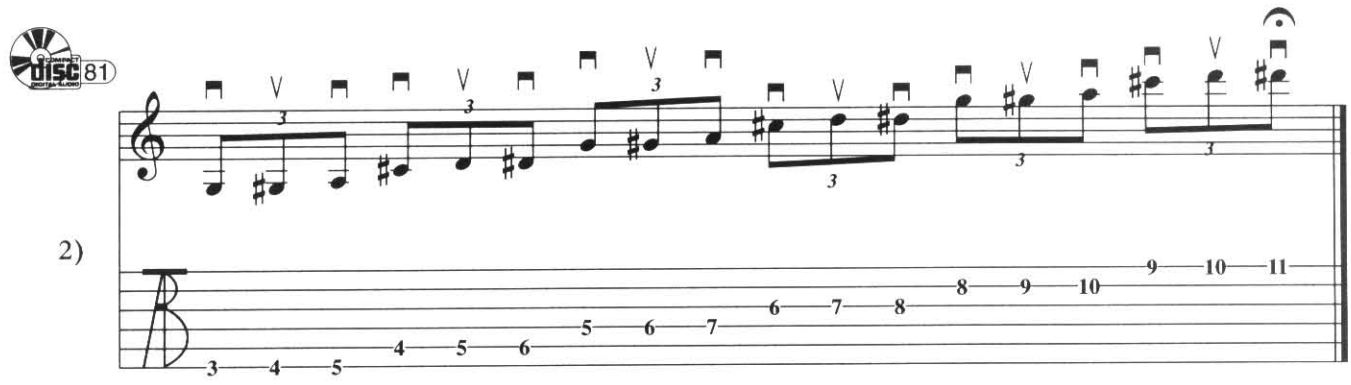
Eigentlich haben wir uns schon etwas mit diesem Thema beschäftigt, nämlich zu Beginn des zweiten Teils in der Übung mit dem Titel: "Ein Grundriss der Methode, die für den Gypsy Jazz unentbehrlich ist". Hier verfolgen wir die Sache mit einem anderen Konzept, den sogenannten „Space Fills" (Zwischentöne), weiter.

Du wirst verstehen, was gemeint ist, wenn du dir dieses Beispiel anschaust. Für den Anfang ist hier ein Arpeggio einer Ganztonskala mit zwei Tönen pro Saite, erst natürlich, dann chromatisch:

disc 81



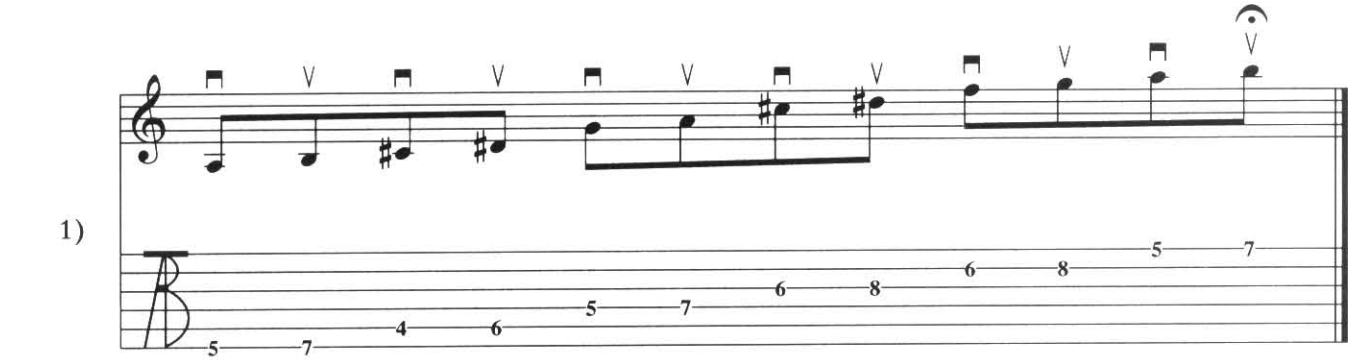
GAMME PAR TON, MÊME ARPÈGE À DEUX NOTES PAR CORDE, MAIS AVEC REMPLISSAGE
WHOLE-TONE SCALE, SAME ARPEGGIO, TWO NOTES PER STRING BUT WITH FILLS
GANZTONSKALA, GLEICHES ARPEGGIO, ZWEI TÖNE PRO SAITE, ABER MIT FILLS



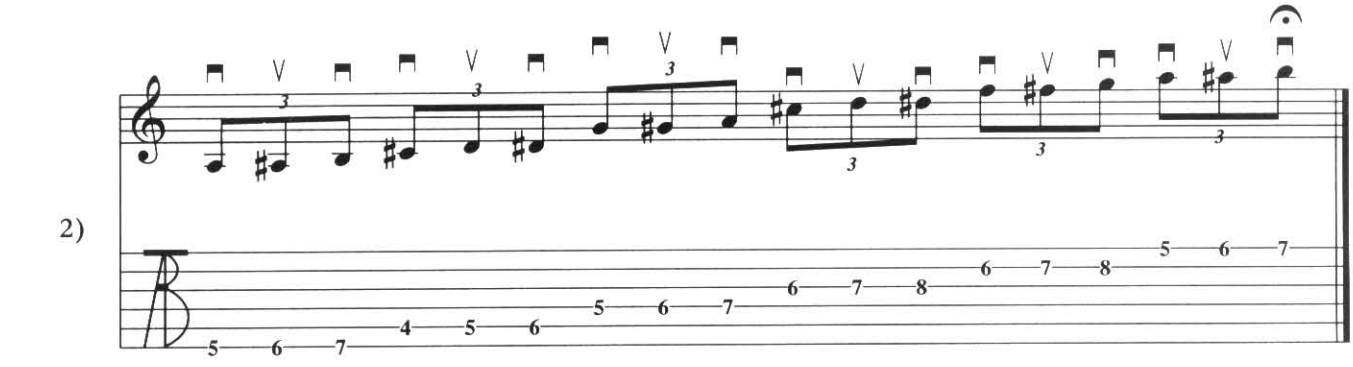
Voici un autre exemple toujours sur la gamme par tons:

Here is another example, still with the whole-tone scale:

Hier ist ein weiteres Beispiel, aber immer noch mit der Ganztonskala:



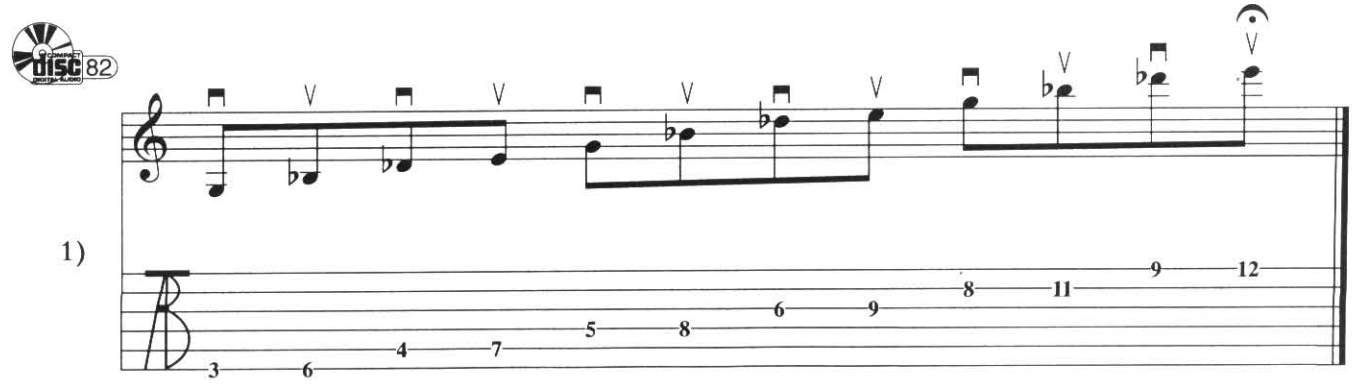
GAMME PAR TON, MÊME ARPÈGE, AVEC REMPLISSAGE
WHOLE-TONE SCALE, SAME ARPEGGIO, WITH FILLS
GANZTONSKALA, GLEICHES ARPEGGIO, MIT FILLS



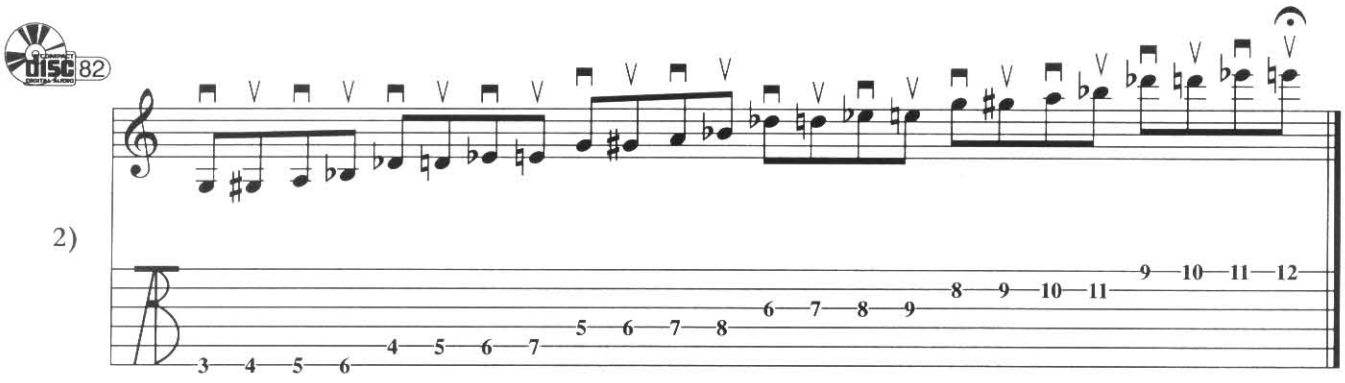
Faisons la même chose avec un arpège diminué:

Let's do the same things with a diminished arpeggio:

Lass' uns das gleiche mit verminderten Arpeggios machen:



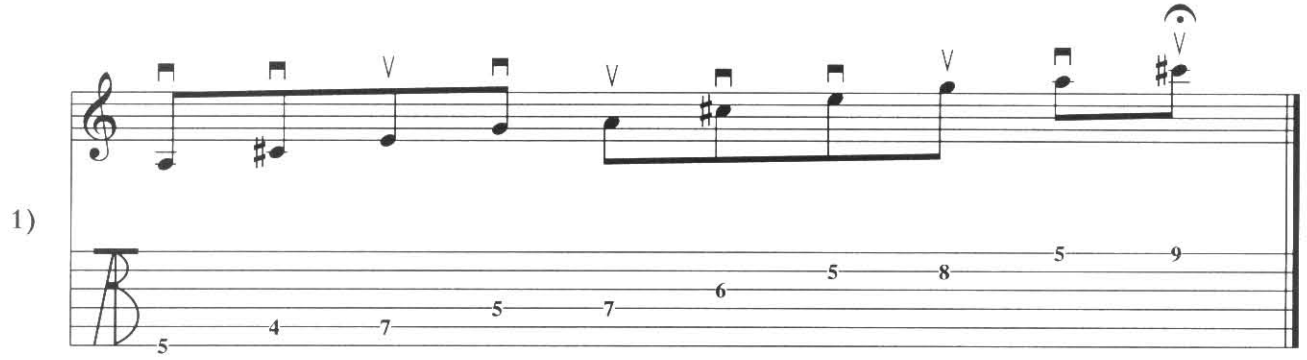
ARPÈGE DIMINUÉ AVEC REMPLISSAGE CHROMATIQUE
DIMINISHED ARPEGGIO WITH CHROMATIC FILLS
VERMINDERTES ARPEGGIO MIT CHROMATISCHEN FILLS

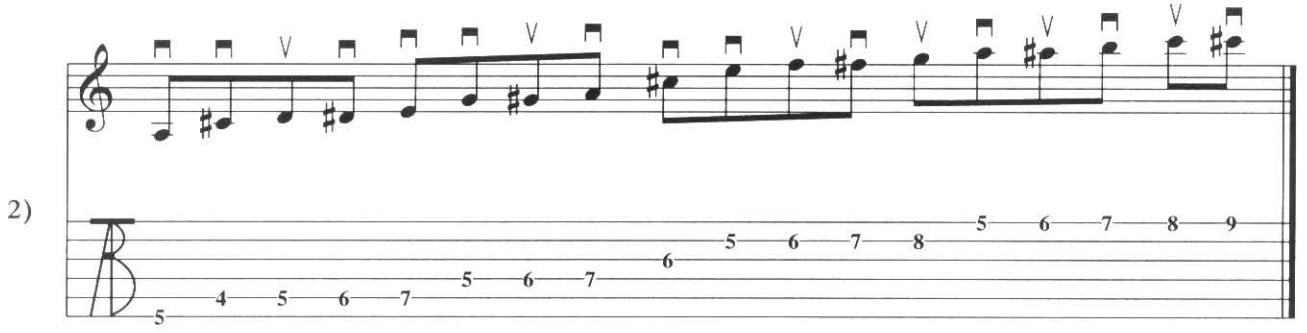


Puis enfin avec arpège de septième:

Finally, using a 7th arpeggio:

Schließlich verwenden wir ein Dominant-Sept-Arpeggio:



ARPÈGE A7 AVEC REMPLISSAGE CHROMATIQUE
A7 ARPEGGIO WITH CHROMATIC FILLS
A7 ARPEGGIO MIT CHROMATISCHEN FILLS

Et ainsi de suite, vous pouvez tout remplir, tout type d'arpèges, de gammes etc. Mais attention à ne pas trop l'utiliser, ça tue l'effet et crée un jeu plat. On va utiliser le chromatisme aussi pour créer des groupes de trois notes par corde (comme les deux premier exemples de ce chapitre sur la gamme par tons). Trois notes veut dire que la main droite va effectuer un mouvement bas-haut-bas constant. La grande force de cette manière d'organiser le jeu est toujours de prendre appui sur un confort de la main droite.

And so on; you can fill everything, any kind of arpeggio, scale, etc.-but be careful not to overuse it as it would kill the effect and make for some dull playing. Chromaticism is also used to create three-note groups on each string (as in the two first examples in this chapter with the whole-tone scale...). "Three-note" means that the right hand will be moving down-up-down throughout. The great strength of organizing your playing in this manner is to always be able to rely on a comfortable right hand.

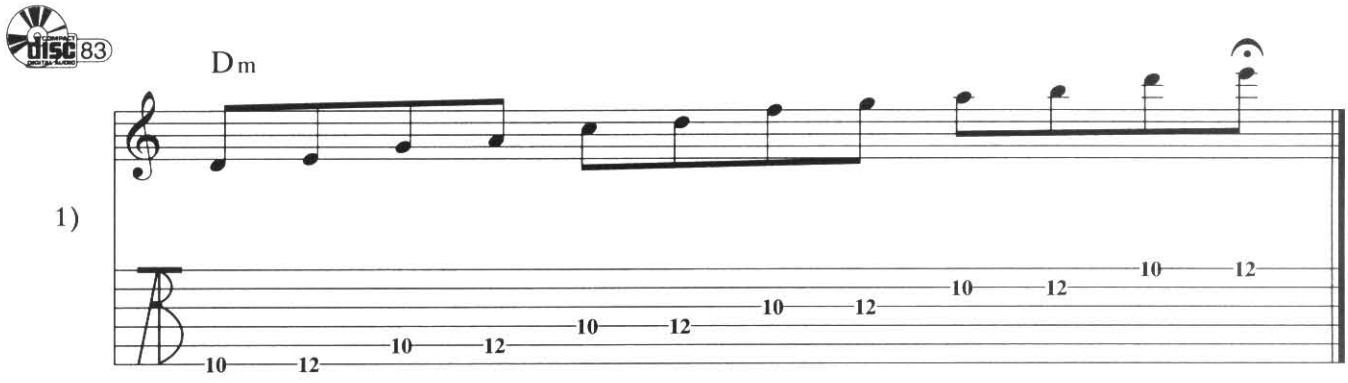
Und so weiter: du kannst alles mit Zwischentönen anreichern, jede Art von Arpeggio, Skala etc. Sei vorsichtig, dass du es nicht übertreibst, denn das würde die Wirkung zerstören und eher zu einem eintönigen Spiel führen. Chromatismus wird auch verwendet, um auf jeder Saite Gruppierungen von drei Tönen zu erzeugen (wie in den ersten beiden Beispielen dieses Kapitels mit der Ganztonskala). "Drei Töne" bedeutet, dass die rechte Hand sich die ganze Zeit abwärts – aufwärts - abwärts bewegt. Die große Stärke, wenn du dein Spiel auf diese Weise organisierst, liegt darin, dass es immer bequem für die rechte Hand ist.

Voici un exemple sur Dm. À vous de trouver les vôtres (comme d'habitude!):

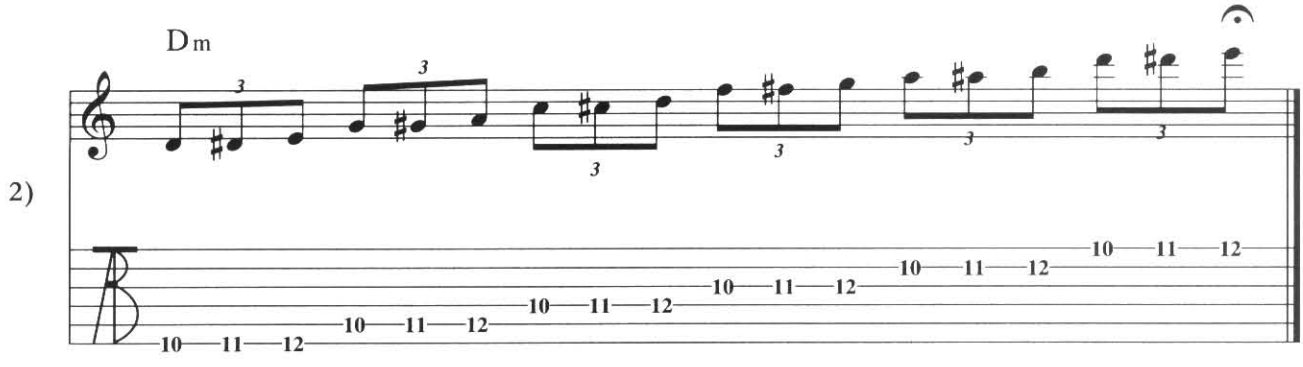
Here is an example over Dm. It is up to you to find your own (as usual!):

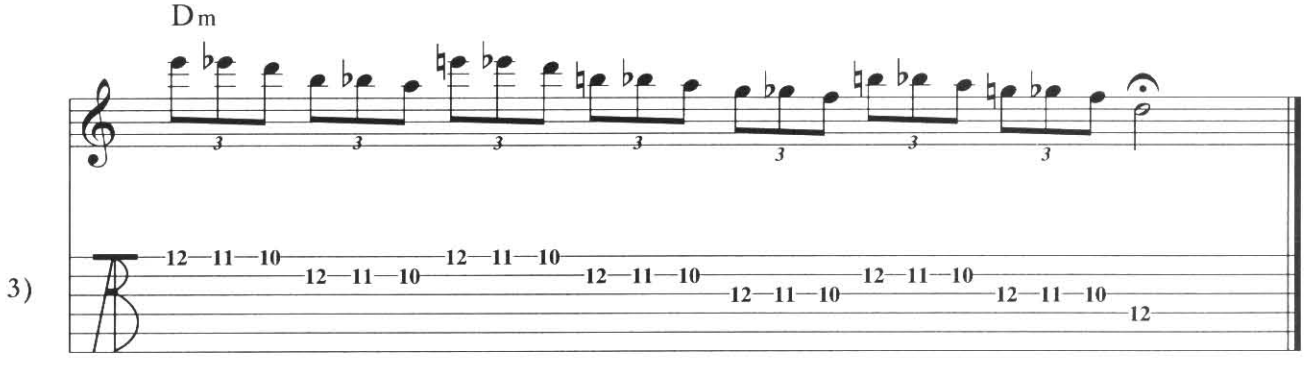
Hier folgt ein Beispiel über Dm. Es liegt (wie immer!) an dir, deine eigenen Beispiele zu finden:

2 NOTES PAR CORDE
2 NOTES PER STRING
2 TÖNE PRO SAITE



3 NOTES PAR CORDE, AVEC REMPLISSAGE CHROMATIQUE
3 NOTES PER STRING, WITH CHROMATIC FILLS
3 TÖNE PRO SAITE MIT CHROMATISCHEN FILLS





COMBINAISONS DE DOIGTÉS POUR DEUX ET TROIS NOTES PAR CORDE

Afin de ne pas toujours retomber dans les mêmes formules (la tendance étant de faire toujours 1-2-3 ou 3-2-1), et d'acquérir une certaine indépendance des doigts de la main gauche, voici une autre manière d'organiser logiquement chacun de vos arpèges :

1) À deus notes par corde : C'est plutôt facile, il y a deux formules, 1-2 et 2-1

COMBINING FINGERINGS FOR 2 AND 3 NOTES PER STRING

To avoid always falling back on the same formulas, (the tendency being to always play 1-2-3 or 3-2-1) and to acquire some independence of the left hand fingers, here is another way of organizing each of your arpeggios systematically.

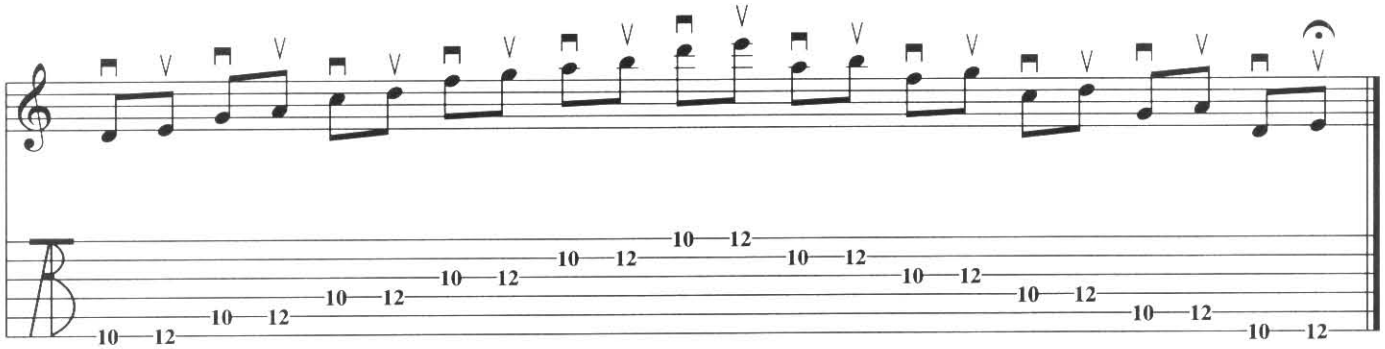
1) Two notes per string, it is rather easy - there are two patterns, 1-2 and 2-1

KOMBINIERTE FINGERSÄTZE FÜR 2 UND 3 TÖNE PRO SAITE

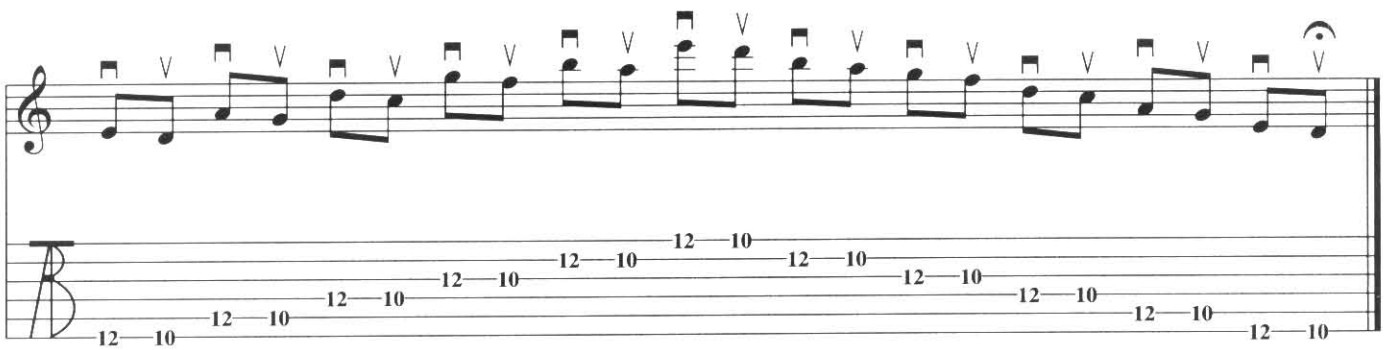
Um zu vermeiden, dass du immer wieder in die gleichen Schemata zurückfällst, da die Tendenz ist, immer 1-2-3 oder 3-2-1 zu spielen, und um eine gewisse Unabhängigkeit der Finger deiner linken Hand zu erlangen, folgt hier noch ein weitere Methode, wie du jedes einzelne deiner Arpeggios systematisch strukturieren kannst.

1) Zwei Töne pro Saite: das ist ziemlich leicht - es gibt zwei Muster, 1-2 und 2-1

D MINEURE, DEUX NOTES PAR CORDE, FORMULE 1-2
D MINOR, TWO NOTES PER STRING, A 1-2 PATTERN
D MOLL, ZWEI TÖNE PRO SAITE, EIN 1-2-MUSTER



D MINEURE, DEUX NOTES PAR CORDE, FORMULE 2-1
D MINOR, TWO NOTES PER STRING, A 2-1 PATTERN
D MOLL, ZWEI TÖNE PRO SAITE, EIN 2-1-MUSTER



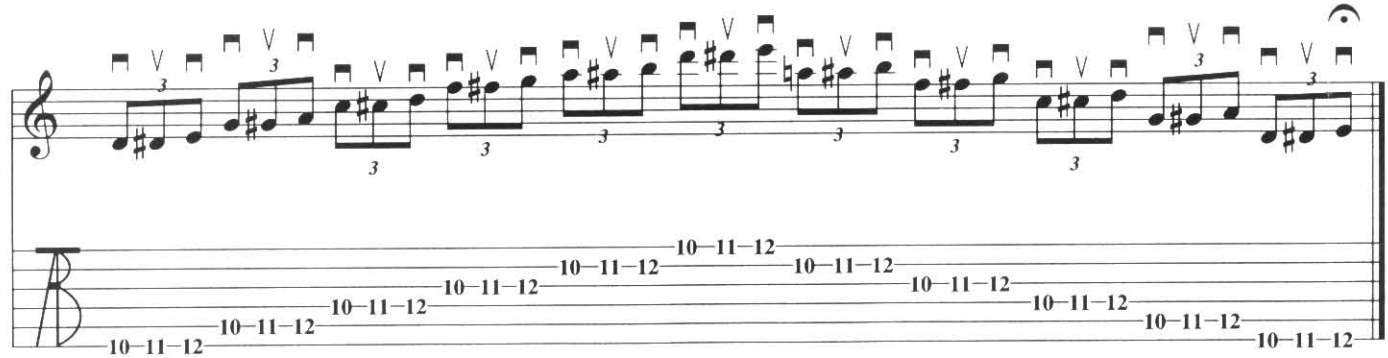
2) Pour trois notes par corde, on va avoir six possibilités:

2) For three notes per string, there are 6 possibilities:

2) Für drei Töne pro Saite gibt es 6 Möglichkeiten:

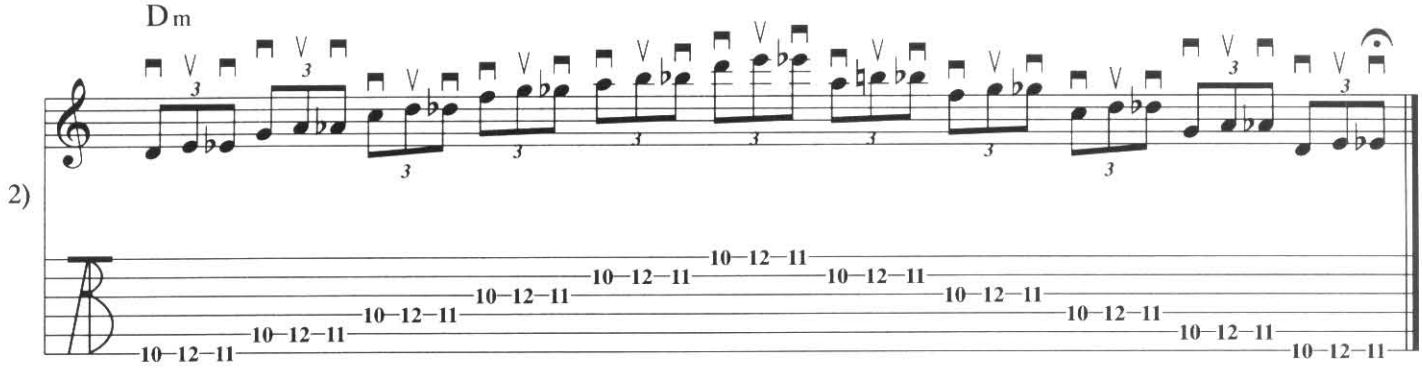
1 - 2 - 3 1 - 3 - 2 2 - 1 - 3 2 - 3 - 1 3 - 1 - 2 3 - 2 - 1

D MINEURE, TROIS NOTES PAR CORDE, FORMULE 1-2-3
D MINOR, 3 NOTES PER STRING, 1-2-3 PATTERN
D MOLL, 3 TÖNE PRO SAITE, 1-2-3-MUSTER

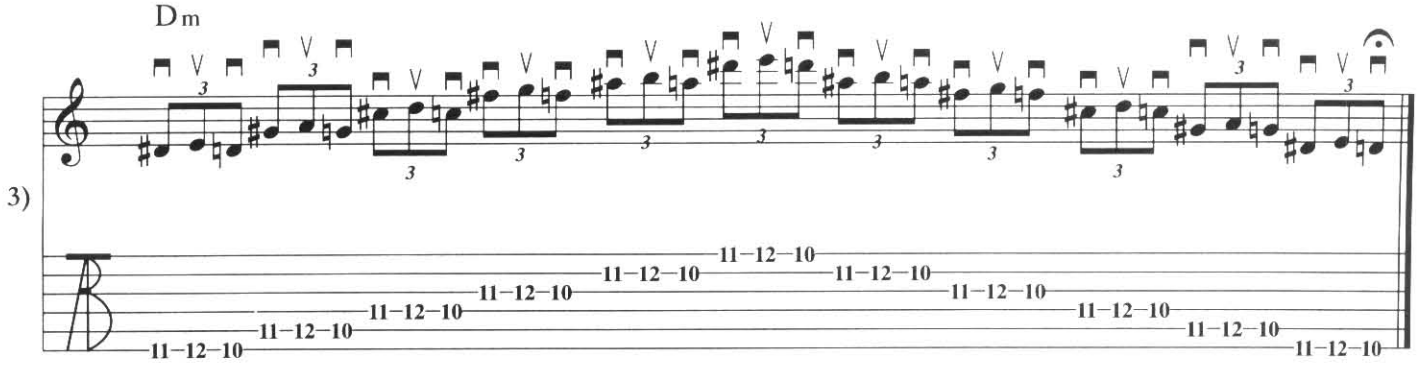


D MINEURE, 3 NOTES PAR CORDE, FORMULE 1-3-2
D MINOR, 3 NOTES PER STRING, A 1-3-2 PATTERN
D MOLL, 3 TÖNE PRO SAITE, EIN 1-3-2-MUSTER

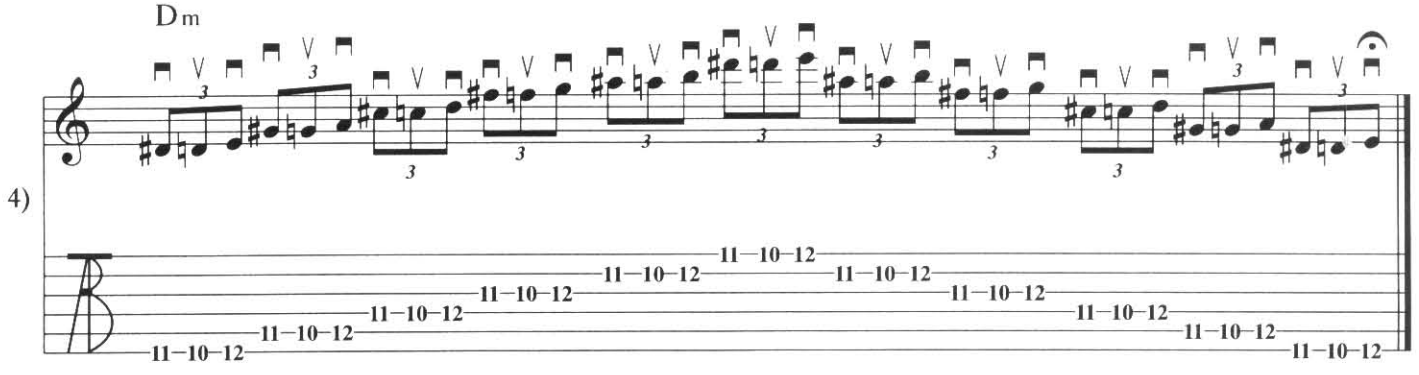
disc 84



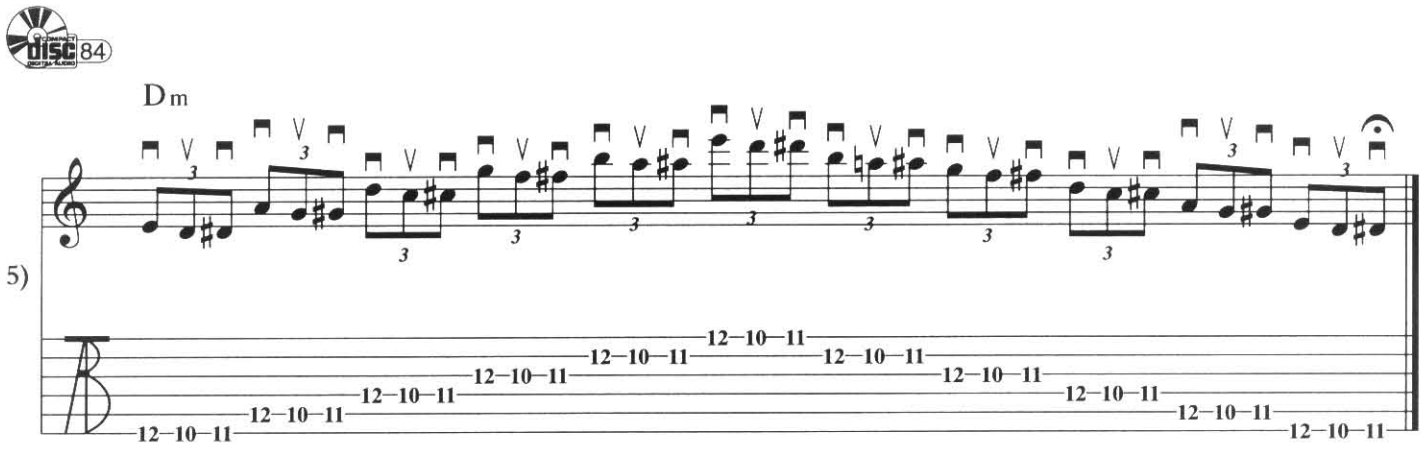
D MINEURE, 3 NOTES PAR CORDE, FORMULE 2-3-1
D MINOR, 3 NOTES PER STRING, A 2-3-1 PATTERN
D MOLL, 3 TÖNE PRO SAITE, EIN 2-3-1-MUSTER



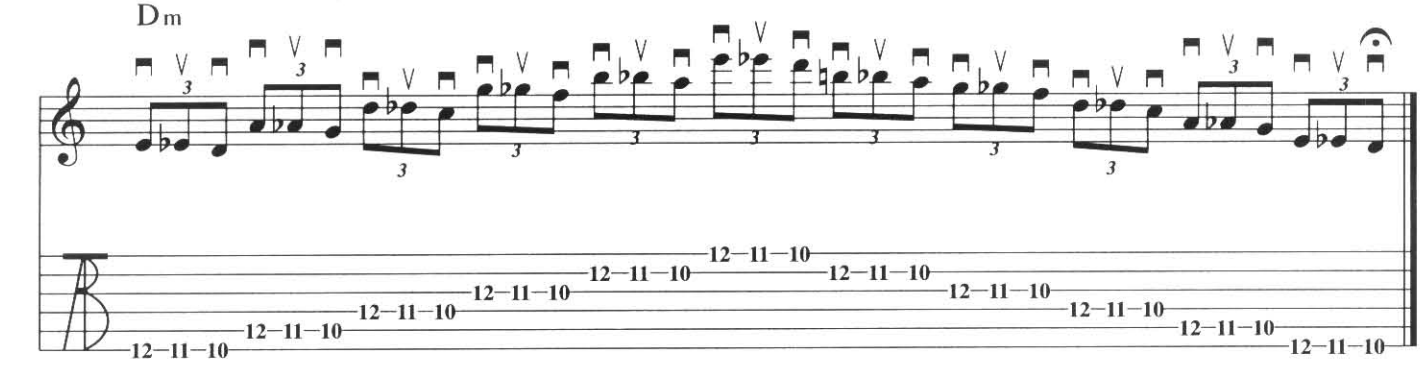
D MINEURE, 3 NOTES PAR CORDE, FORMULE 2-1-3
D MINOR, 3 NOTES PER STRING, A 2-1-3 PATTERN
D MOLL, 3 TÖNE PRO SAITE, EIN 2-1-3-MUSTER



D MINEURE, 3 NOTES PAR CORDE, FORMULE 3-1-2
D MINOR, 3 NOTES PER STRING, A 3-1-2 PATTERN
D MOLL, 3 TÖNE PRO SAITE, EIN 3-1-2-MUSTER



D MINEURE, 3 NOTES PAR CORDE, FORMULE 3-2-1
D MINOR, 3 NOTES PER STRING, A 3-2-1 PATTERN
D MOLL, 3 TÖNE PRO SAITE, EIN 3-2-1-MUSTER



SUBSTITUTIONS

Substituer constitue à jouer un accord à la place d'un autre, ce qui va créer certaines couleurs.

Les plus utilisées dans le jaz manouche sont:

-La substitution tritonique,

-Mineur pour septième,

- Mineur pour majeur.

1) La substitutions tritonique:

Dans le cas d'un accord de septième, on peu substituer cet accord pour l'accord de septième situé un triton en dessous ou au dessus. C'est un effet très fameux, qui accentue bien la dissonance de l'accord de septième.

Exemple: Pour E7, on peut jouer B♭7

SUBSTITUTIONS

Substitution consists of playing one chord in place of another chord, resulting in enhanced tone color.

The most common [substitutions] in Gypsy jazz are:

- Tritone substitution

- Minor instead of 7th

- Minor instead of major

1) Tritone Substitution:

In the case of the seventh chord, substitute this chord with the seventh chord located a tritone below or above. This has a very dramatic effect which accentuates the dissonance of the seventh chord.

Example: For E7, you can play B♭7

SUBSTITUTIONEN

Substitution besteht darin, einen Akkord an Stelle eines anderen Akkordes zu spielen, was auf einen erweiterten Klang hinausläuft.

Die gebräuchlichsten Substitute im Gypsy Jazz sind:

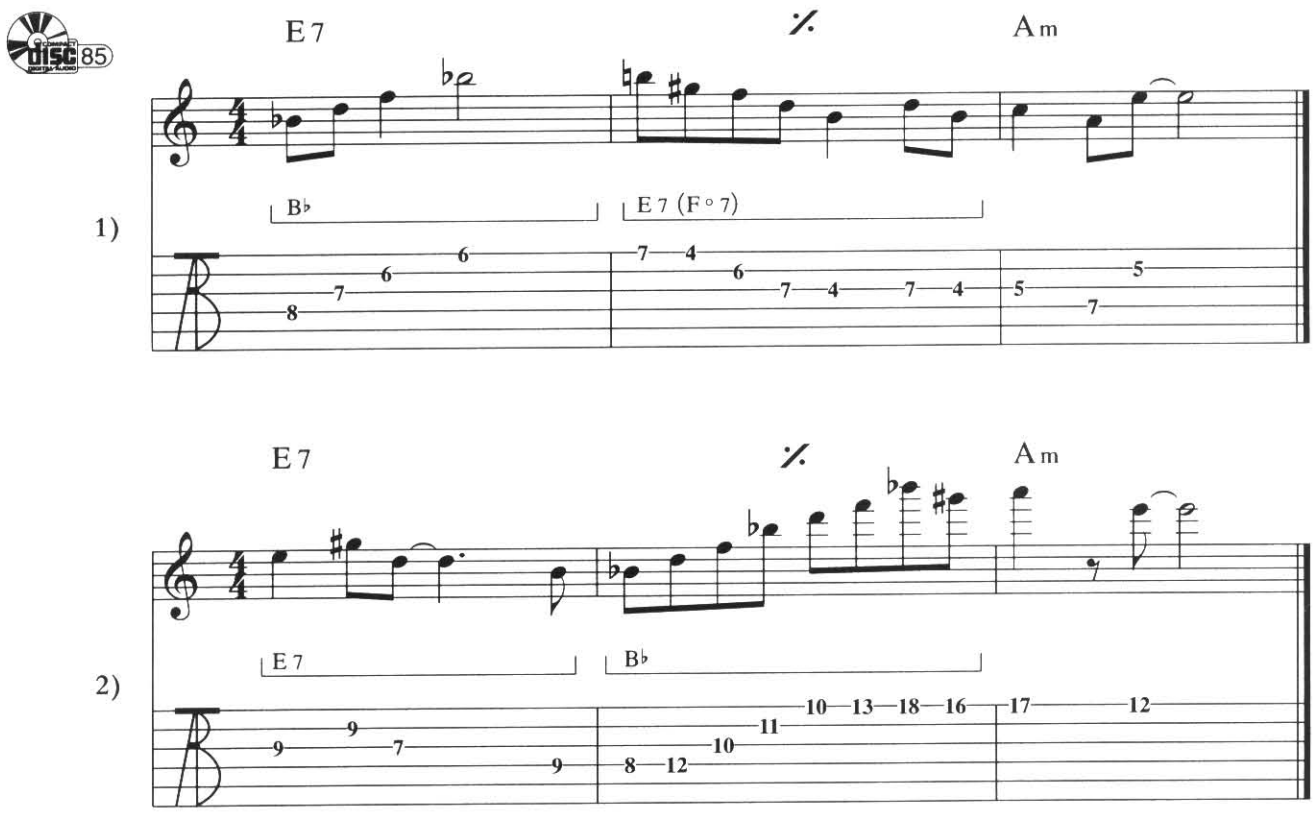
- Tritonus Substitut

- Moll an Stelle von Dominant-Septakkord

- Moll an Stelle von Dur

1) Tritonus Substitution:

Im Falle eines Dominant-Septakkordes ersetzt du diesen Akkord durch den Dominant-Septakkord, der einen Tritonus darunter oder darüber liegt. Dies hat einen sehr dramatischen Effekt, der die Dissonanz des Dominant-Septakkords hervorhebt.

Beispiel: Für E7 kannst du B♭7 spielen.

2) Accord mineur sur accord de septième:

On peut jouer l'accord mineur situé une quarte au dessous de l'accord de septième, principalement dans le cas ou cet accord résoud sur un accord majeur (sauf exceptions créant un effet surprise).

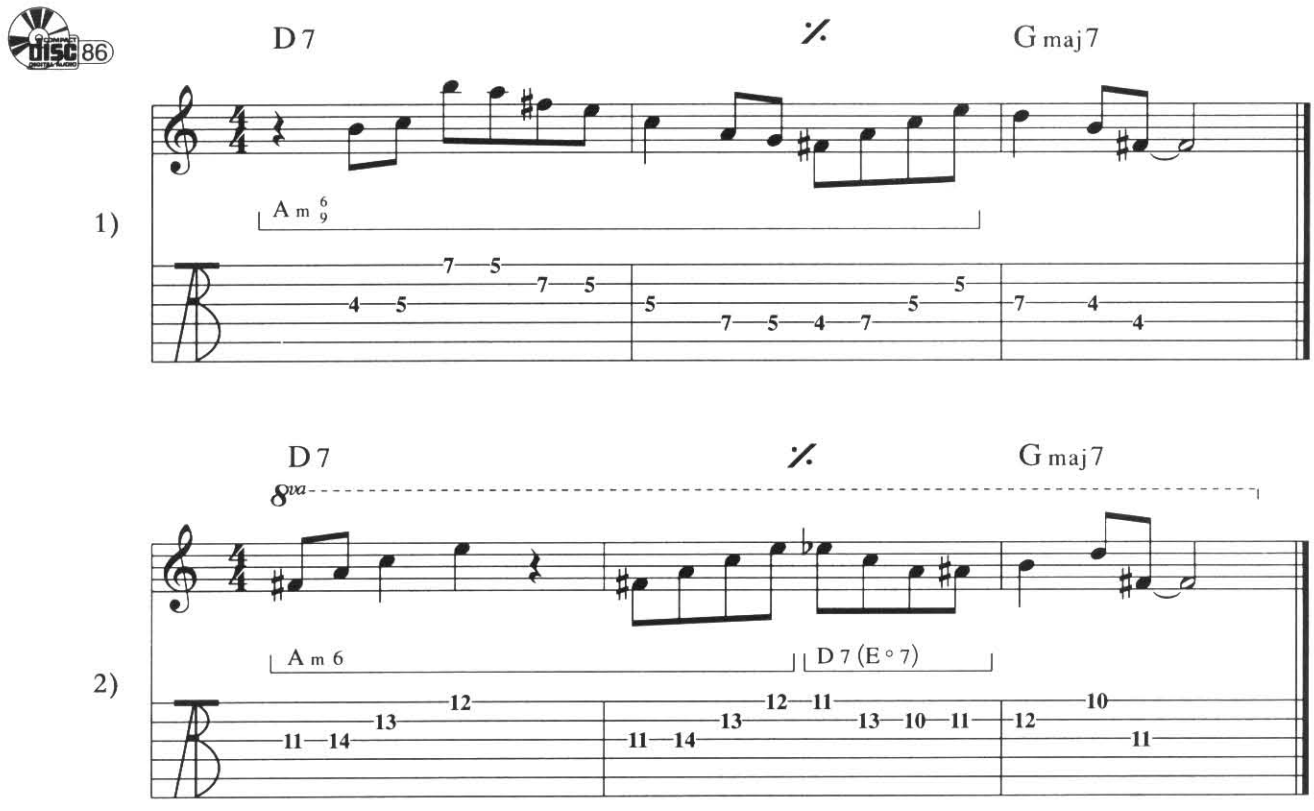
2) Minor chord instead of a seventh chord:

It is possible to play the minor chord located a fourth below the seventh chord, mostly when this chord resolves to a major chord (except in cases when a surprise effect is achieved.)

2) Moll-Akkord an Stelle eines Dominant-Septakkordes:

Es ist möglich, einen Moll-Akkord zu spielen, der eine Quarte unter dem Dominant-Septakkord liegt, meistens dann, wenn dieser Akkord zu einem Dur-Akkord aufgelöst wird (außer in den Fällen, in denen ein Überraschungseffekt erzielt wird).

Exemple: Sur D7, utilisation de Am: Example: Am for D7 Beispiel: Verwendung von Am für D7:



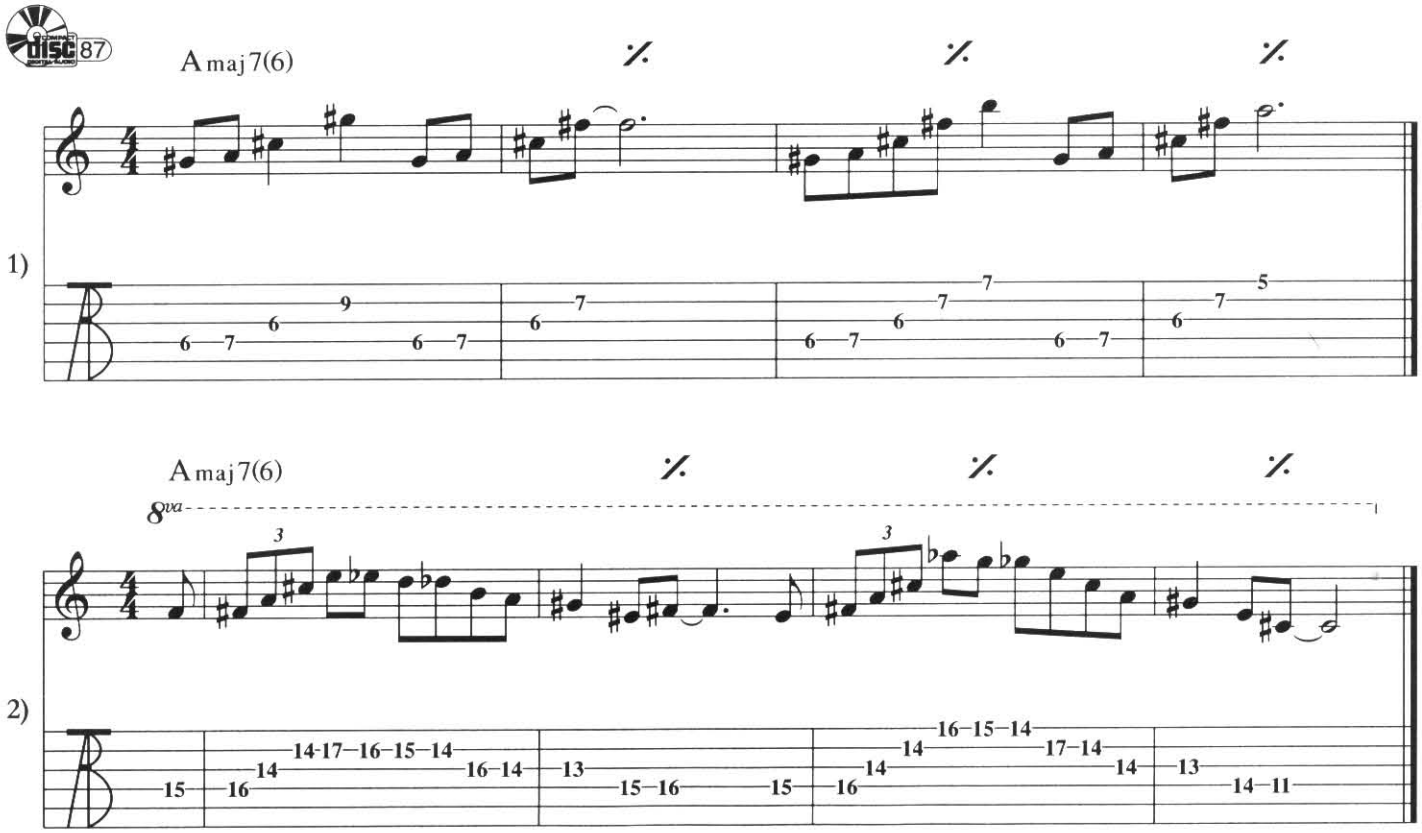
3) Accord mineur sur accord majeur:

On utilise l'accord mineur situé une tierce mineure en dessous de la tonique de l'accord Maj7. Voici deux exemples typiques sur Amaj6:

3) Minor chord instead of a major chord:

The minor chord located a minor third below the tonic [root] of the Maj7 chord is used. Here are two typical examples on Amaj6:

3) Moll-Akkord an Stelle eines Dur-Akkordes:

Es wird der Moll-Akkord verwendet, der eine kleine Terz unter der Tonika [Grundton] des Maj7 Akkordes liegt. Hier sind zwei typische Beispiele auf Amaj6:

Sur un accord qui dure longtemps (deux ou quatres mesures), on va l'alterner avec son accord de septième et créer un séquence:

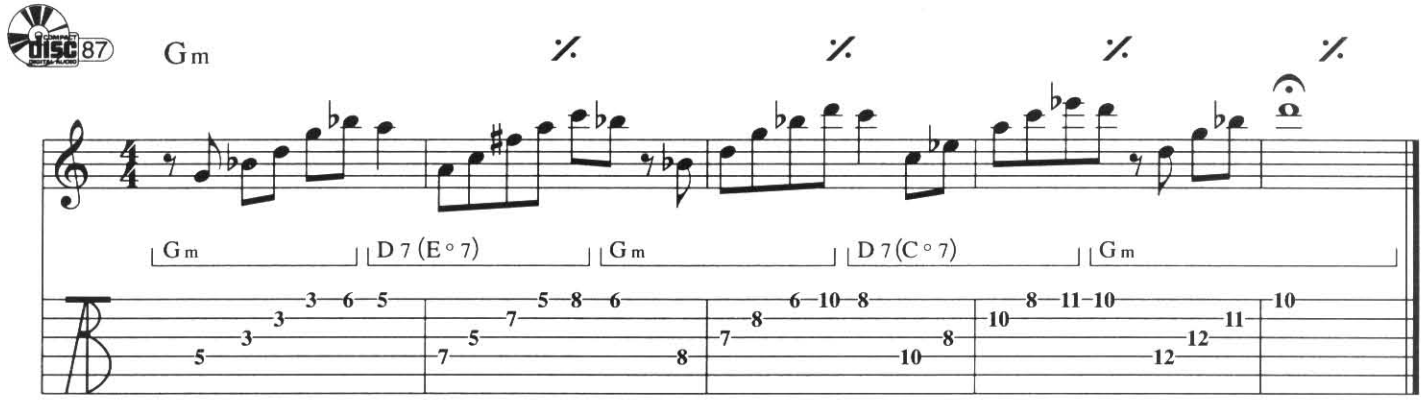
Exemple: Gm / D7 / Gm / D7 ... à la place de Gm / Gm / Gm / Gm...

For a chord which lasts a long time (2 or 4 measures), alternate it with its seventh chord and create a sequence:

Example: Gm / D7 / Gm / D7 ... instead of Gm / Gm / Gm / Gm...

Wechsle bei einem Akkord, der eine längere Zeit angehalten wird (2 oder 4 Takte), mit seinem Dominant-Septakkord ab und erzeuge eine Sequenz:

Beispiel: Gm / D7 / Gm / D7... an Stelle von Gm / Gm / Gm / Gm...



TRANSCRIRE

Le dernier chapitre de ce livre concerne la transcription. Savoir transcrire la musique sur son instrument est primordial, vu que l'on joue ce que l'entend.

Voici différentes étapes pour une transcription éfficace:

1) Choisir un solo, en rapport avec votre niveau et à ce que vous avez l'intention de travailler (un solo de Django, par exemple ?).

2) Copier ce solo sur une cassette ou un disc, et le jouer le matin au réveil, dans la voiture, durant la pause du midi, dans votre bain afin de vous en imprégner.

3) Chanter par-dessus le soliste en même temps que lui, avec toute l'articulation, le moindre bruit, les dynamiques. Vous ne devez faire qu'un avec lui !

4) Transcrire exactement avec les bon doigtés (2 doigts pour les solos de Django) ce que vous êtes maintenant capable de chanter, et donc d'entendre parfaitement, sur la guitare. Vous devez jouer et rejouer par-dessus, jusqu'à sonner parfaitement comme le soliste, à avoir les mêmes sensations.

5) Analyser dans le même temps, directement sur votre instrument ce qui se passe harmoniquement et mélodiquement.

6) Éventuellement, après cela, vous pourez le metter sur papier. Mais pas avant !

J'espère que ce livre vous aidera dans votre quête de la guitare manouche, et que vous aurez autant de plaisir à le travailler, que j'ai eu moi-même à l'écrire.

TRANSCRIBING

The last chapter of this book has to do with transcribing. If you approach the guitar by ear, since one can only play what one hears, knowing how to transcribe music on your instrument is essential.

Here are different steps to a successful transcription:

1) Chose a solo which is in keeping with your proficiency and what you intend to practice (a solo by Django, for example).

2) Record this solo on a cassette or a disk, and play it in the morning upon awakening, in your car, during lunch time, while taking a bath, etc... so as to "soak" it all in.

3) Sing along with the soloist, including all articulations, the smallest noise, dynamics, etc.; You must be one with him/her.

4) Now transcribe faithfully, with the correct fingerings (two fingers for Django solos) what you are now able to sing, and thus hear clearly for the guitar. You must play along [with the recording], and keep playing, until you sound exactly like the soloist and get the same feel.

5) At the same time, analyze what is happening harmonically and melodically directly on the guitar.

6) Eventually, when all this is done, you can put the solo to paper. But not before!

I hope that this book will help you in your quest to learn the Gypsy Jazz style and that you will have as much pleasure putting it into practice as I myself had writing it.

TRANSKRIBIEREN

Das letzte Kapitel dieses Buches hat mit dem Transkribieren zu tun. Wenn du dich methodisch nach Gehör mit der Gitarre auseinandersetzt, ist es wesentlich zu wissen, wie du Musik auf deinem Instrument transkribierst.

Hier sind verschiedene Schritte zu einer erfolgreichen Transkription:

1) Suche dir ein Solo aus, das auf deinem Leistungsniveau liegt und das du zu üben beabsichtigst (zum Beispiel ein Solo von Django)

2) Nimm' dieses Solo auf einer Kassette oder einer Disk auf. Lass' es morgens nach dem Aufwachen abspielen, in deinem Auto, während der Mittagspause, während du ein Bad nimmst usw., so dass du es vollständig verinnerlichen kannst.

3) Sing mit dem Solospieler mit, inklusive aller Artikulationen, dem kleinsten Geräusch, Dynamik, usw. Du musst regelrecht eins mit ihm/ihr sein.

4) Nun transkribiere gewissenhaft mit den korrekten Fingersätzen (zwei Finger für Djangos Soli), was du jetzt singen kannst und damit ganz klar für deine Gitarre hörst. Du musst mit der Aufnahme mitspielen und so lange weiterspielen, bis du exakt genauso klingst wie der Solospieler und bis du das gleiche Feel bekommst.

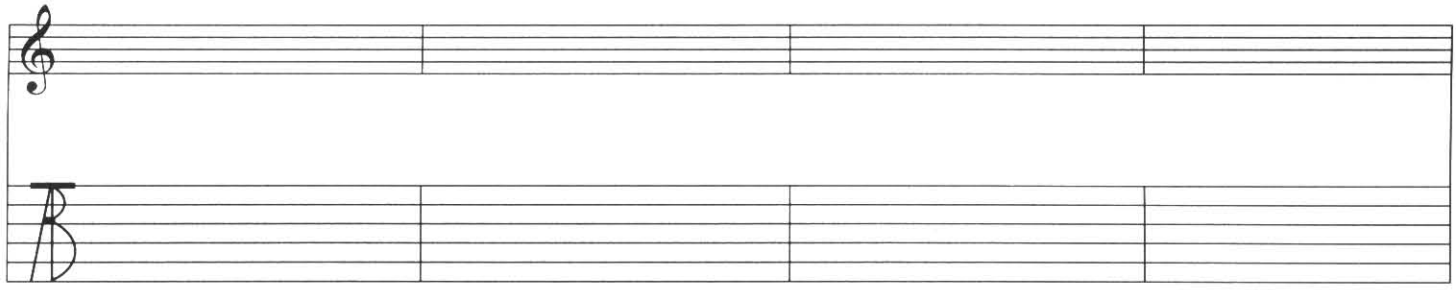
5) Analysiere zur gleichen Zeit direkt auf der Gitarre, was harmonisch und melodisch passiert.

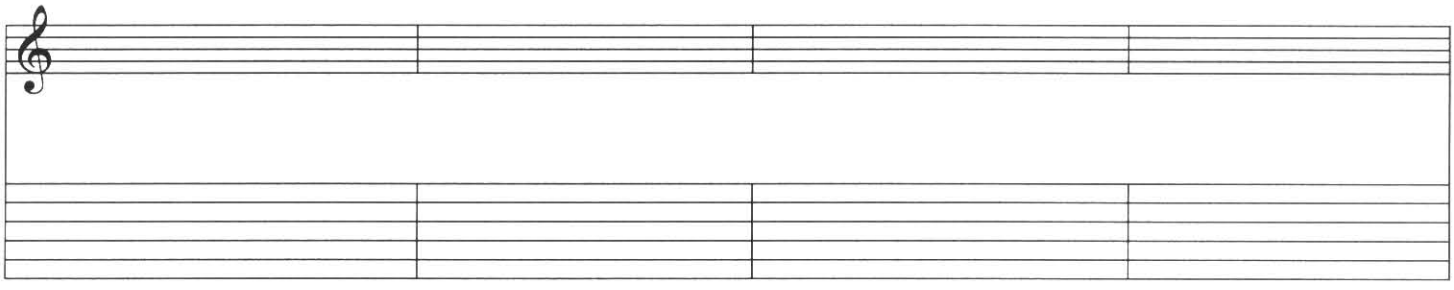
6) Irgendwann, wenn all das erledigt ist, kannst du das Solo zu Papier bringen. Aber nicht vorher!

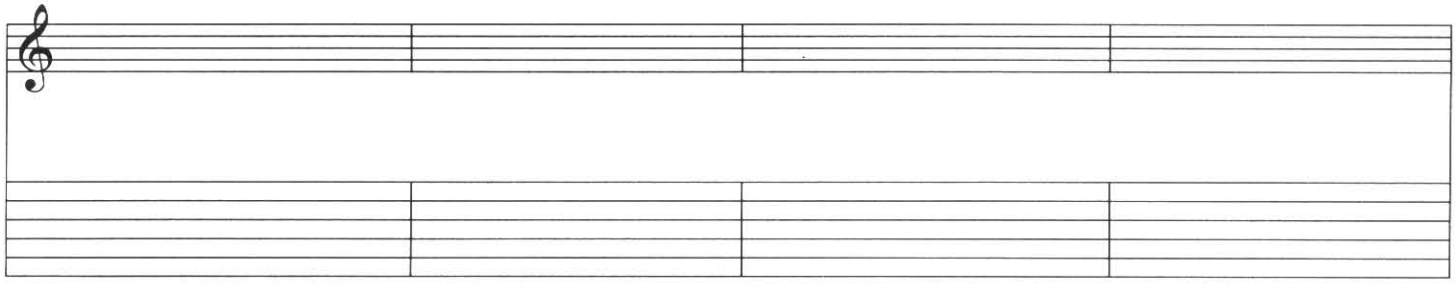
Ich hoffe, dass dieses Buch dir bei deinem Bestreben, den Gypsy Jazzstil zu erlernen, behilflich sein wird und dass du genauso viel Vergnügen dabei hast, es in die Praxis umzusetzen, wie ich selbst, als ich es geschrieben habe.

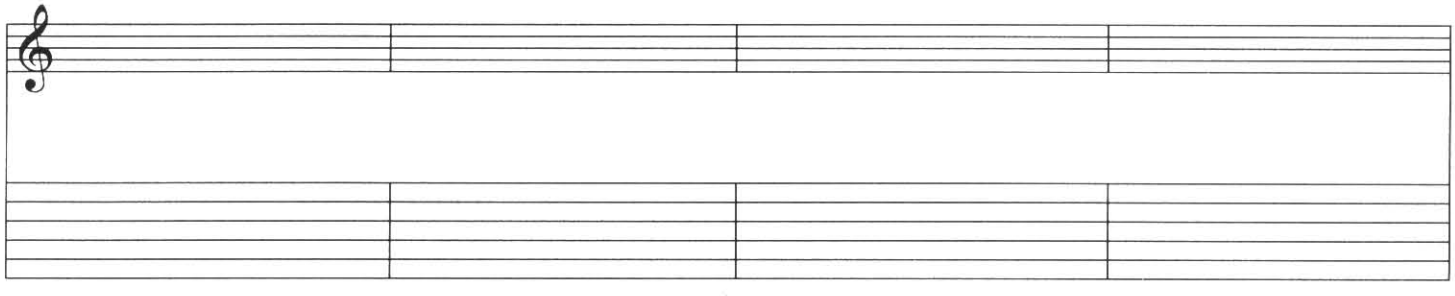
Stephane Wrembel,

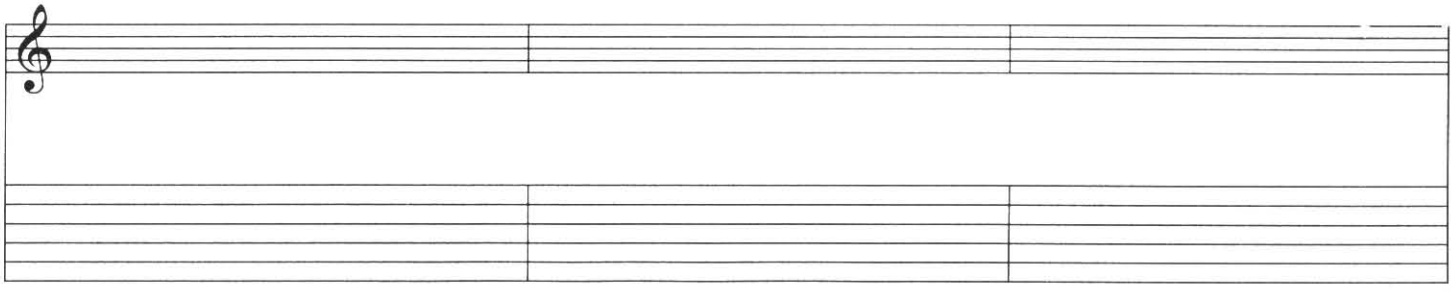
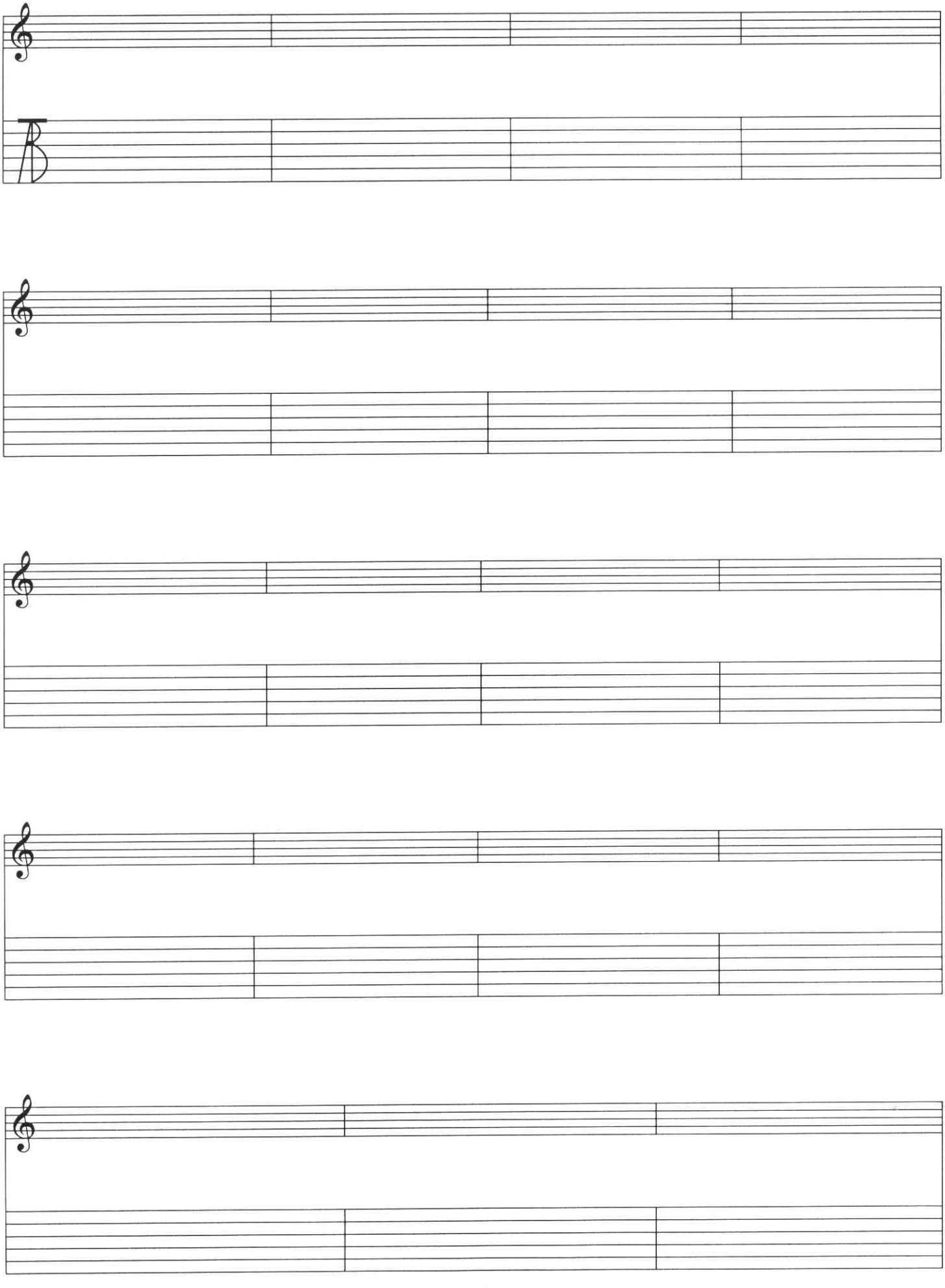
New York City, May 2003

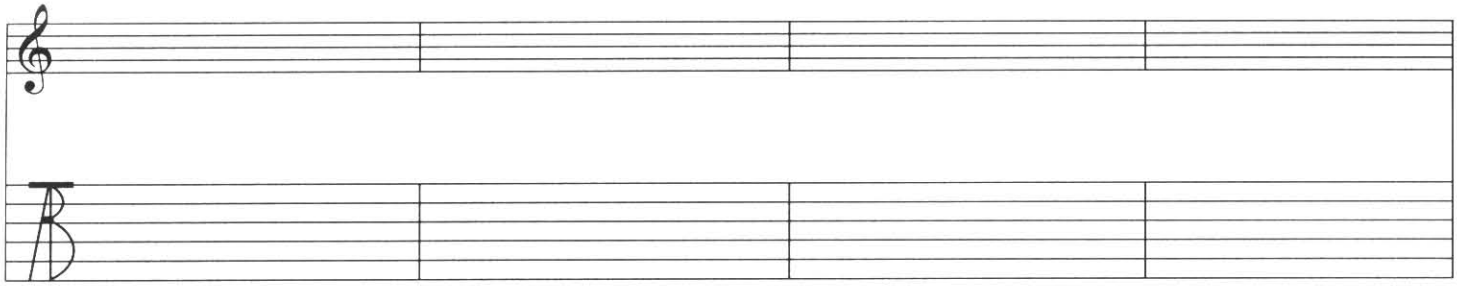


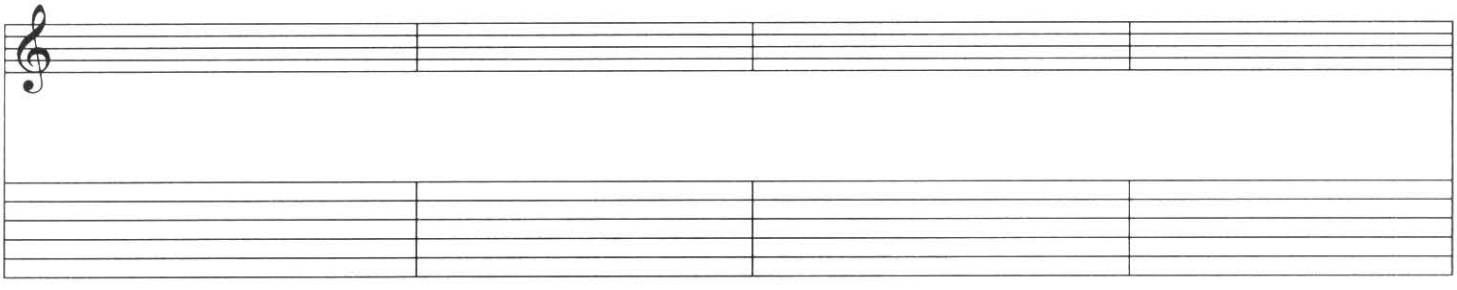


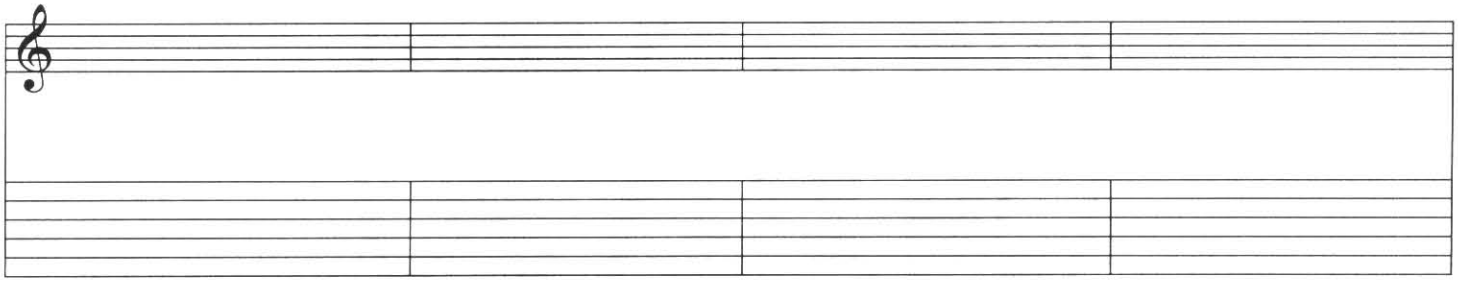


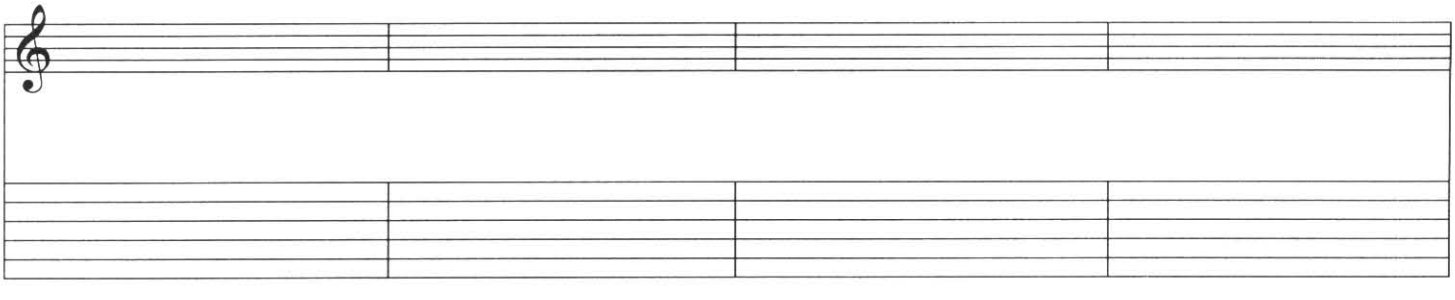


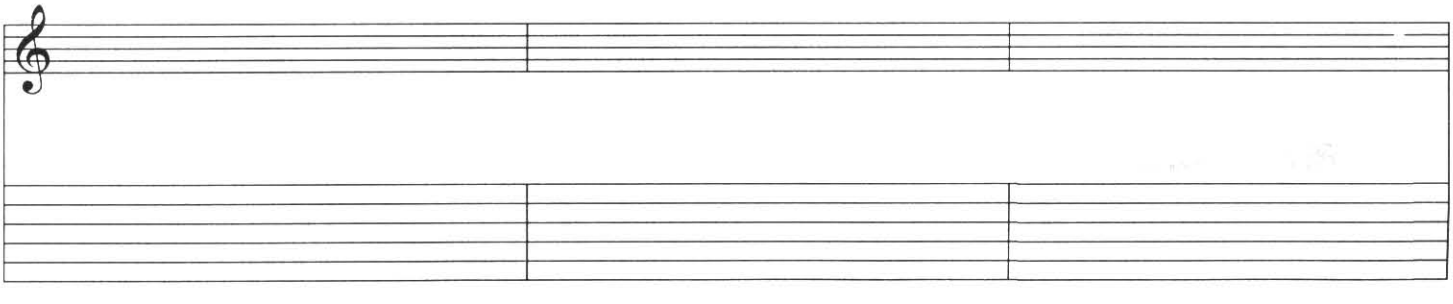












EXCELLENCE IN MUSIC
MEL BAY®
Since 1947